

УДК 82-2
ББК 83.3(2Р)5-8

Рецензенты – доктор филологических наук *М.Ч.Ларионова*
(Южный научный центр РАН),
– доктор филологических наук *С.Г.Букаренко*

Тамарли Г.И.

Т17 Синхронный диалог Чехова с культурой / Г.И. Тамарли. – Таганрог : Издательство: , 2014-02-12

В предлагаемой читателю книге посредством нового подхода в области компаративистики, синхронного диалога, рассматриваются сосуществование и взаимодействие чеховского наследия с культурой. В результате выявляются новые грани художественного мира писателя.

Книга адресована студентам, магистрантам, аспирантам, преподавателям филологических факультетов и всем, кто интересуется творчеством А.П.Чехова.

УДК 82-2
ББК 83.3(2Р)5-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
I	
Художественная модель русского экзистенциализма:	
Чехов и Кьеркегор.....	4
Симбиоз искусства и науки: Чехов и Фрейд.....	22
Чехов и Клод Моне: концепция пейзажа.....	29
Чехов и Гауптман: поэтика драмы.....	54
II	
Пародийно-игровой диалог:	
Чехов, Тирсо де Молина, Мольер, Пушкин.....	71
Чехов и Джойс о театре и драме.....	84
Чехов, Лорка, Анри Бергсон: «чувство времени».....	97
Чехов и Брехт: эпизация драмы.....	115
Заключение.....	130
III	
Литература.....	132

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Чехов неисчерпаем». Эти слова К. С. Станиславского оказались пророческими. Уже более ста лет исследователи стремятся проникнуть в глубинные пласты чеховских сочинений, чтобы найти в них потаенное.

Установлено и доказано, что русский писатель интегрирован в мировую культуру и мировая культура интегрирована в его творчество.

Итальянский дирижер Луиджи Пицци сравнивает Чехова с В. Беллини. Для французского писателя А. Моруа «Чехов – Шопен в драматургии». Художника И. Левитана Антон Павлович «поражает», «как пейзажист». Ирландский драматург Шон О'Кейси утверждает «...он слишком велик, слишком многогранен, чтобы его можно было измерить».

Изучение контактов (типологических схождений, связей, рецепций, оппозиций, аллюзий и т.д.) отечественных и зарубежных литераторов с русским классиком инициировало плодотворное направление в чеховедении.

Однако постижение синхронной диалогической природы взаимоотношений Чехова с основными тенденциями в культуре разных эстетических эпох желательно активизировать.

Представленные в данной книге статьи являются попыткой с помощью синхронного диалога открыть новые грани чеховского художественного мира.

I

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ
РУССКОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА:
ЧЕХОВ И КЬЕРКЕГОР**

Рассказ А.П. Чехова «Страх» (1892) был написан в конце XIX века, во время, когда начали терять былой престиж механистические представления, установленные еще в XVII столетии и обоснованные философией Р. Декарта и Г. Лейбница. Наступала эпоха интенсивных открытий в естествознании, физике, что приводило к пересмотру незыблемого авторитета рационализма. Формировались иррационалистические теории, антропологические и антропоцентрические учения. Активно развивались, особенно в Германии, Австрии и Англии, психология и психиатрия.

Психология и психиатрия вызывали у Чехова повышенный интерес. Он внимательно следил за публикациями известных русских специалистов И.П. Мержеевского, П.П. Ковалевского и др. Писателя И.И. Барышева просил прислать «Современную английскую психологию» Т. Рибо и книгу Х. Тьюка «Дух и тело, действие психики и воображения на физическую природу тела» (П., 8, 239). Молодым ли-

тераторам советовал основательно знакомиться с этими областями науки. Т.Л. Щепкина-Куперник вспоминала: «Не раз он говорил мне: “Изучайте медицину, дружок, если хотите стать настоящей писательницей. Особенно психиатрию”» [Цит. по: Щепкина-Куперник, 1986: 240].

Чехов-врач, Чехов-писатель воспринимал духовную, внутреннюю жизнь человека многослойной и таковой ее изображал. Кроме того, он часто передавал негативное состояние психики своих героев: безумие, смятение, тревогу, беспокойство и... страх.

Страх, основной мотив одноименного чеховского рассказа, определяет его духовный тонус и обеспечивает поступательное движение сюжета. Если подойти к данному произведению с позиций культурологического пантекстуализма, то вспоминаются работы «Страх и трепет» (1843), «Понятие страха» (1844) основоположника экзистенциализма Сёрена Кьеркегора. В них датский философ, изучая глубинное бытие человека, экзистенцию, исследуя ее онтологическую структуру, обращает внимание на такие чувства, как страх, отчаяние, меланхолия.

В последние десятилетия имя этого ученого стало довольно часто встречаться в чеховедении. Его упоминают в том или ином аспекте немецкий театральный критик З. Мелхингер [Мелхингер 2001: 201], японский профессор

Сасаки Тэрухиро [Тэрухиро 2001: 257], русский литературовед С.В. Тихомиров [Тихомиров 1996: 236] и др. В частности, Н.В. Капустин пишет: «Возможны параллели между Чеховым и Кьеркегором, который глубже, чем кто-либо, подошел к феномену страха. Но в этом случае акцент должен быть поставлен не на сходстве, а на различии», и, опираясь на монографию Л. Шестова «Киргегард и экзистенциальная философия» (1934), поясняет: датский философ «рассматривал понятие страха в теологическом контексте, который в рассказе Чехова отсутствует» [Капустин 2003: 83]. Бесспорно. Однако, если абстрагироваться от «библейского экзистенциализма» Л. Шестова и обратиться непосредственно к кьеркегоровским сочинениям, то можно убедиться в том, что они «не чисто теологические», что «как исследователь человеческой души Кьеркегор предстает удивительно тонким наблюдателем и мыслителем. Его аналитические выкладки и жизненные впечатления о мотивах человеческих поступков, особенностях характеров и ценностных ориентаций поражают точностью и скрупулезностью описания», что в своих произведениях он дает экзистенциально-психологическое обоснование отрицательным эмоциям индивида [Исаев 1993: 9]. С такой точкой зрения С.А. Исаева, одного из толкователей творчества философа, нельзя не согласиться. Сам Кьеркегор в пятом параграфе первой главы «Понятия страха» заявлял: «Страх – это

определение грезящего духа, в качестве такового оно принадлежит сфере психологии» [Кьеркегор 1993: 143].

Знал ли Чехов экзистенциальные концепции знаменитого датчанина? Скорее всего – нет. Хотя, по сведениям А.Д. Степанова, «центральный фрагмент 2 тома сочинения С. Кьеркегора «Или – или», содержащий теорию экзистенциальных модусов существования, был напечатан в России еще в 1885 г. <...> и мог быть известен Чехову» [Степанов 2002: 1041]. Несомненно одно: реминисценции кьеркегоровских идей ощущались в интеллектуальной атмосфере европейских стран, отчетливо проявлялись в мирочувствовании многих чеховских современников.

Итак, Кьеркегор первым придал эмоциям онтологический характер. Чехов первым стал художественно воплощать фундаментальные чувства, определяющие бытие человека. В основу его художественного мира было положено «неизвестное русской литературе XIX в. “чувство жизни”» [Спивак 2004: 210].

Эти два приоритета соединил Лев Шестов в статье «Творчество из ничего (А.П. Чехов)» (1905), интерпретируя произведения соотечественника с позиций философии существования, обращаясь к кьеркегоровскому понятию «Ничто». К слову сказать, седьмую главу своей вышеуказанной книги Шестов назовет «Страх и Ничто», а в восьмой – «Гений и

рок» – процитирует датского мыслителя: «Если мы спросим, что является предметом страха, то ответ будет один: Ничто. Страх и Ничто всегда сопутствуют друг другу» [Шестов 1992: 93].

Кстати, по мнению Аристотеля, высказанному в «Метафизике», уже «Демокрит и Левкипп утверждали существование Ничто» и отождествляли его с пустотой, для Платона «Ничто <...> обернулось в Необходимость» [Мет. 985 В. 6]. «В новейшей философии оно получило свое выражение в гегелевской диалектике», в учении Шеллинга. «Оно существует, ибо, хотя его нет и нигде разыскать его нельзя, оно, загадочным образом, врывается в человеческую жизнь, калеча и уродуя ее, как рок, судьба, жребий, *Fatum*, от которого некуда уйти и нет спасения», – заключает Шестов [Там же: 86, 87]. Для Кьеркегора Ничто – парадокс, Абсурд, породившие отчаяние. Для Чехова – обыденщина, рождающая пустоту: чеховские герои, «точно загипнотизированные, не могут вырваться из власти чуждой им силы. Однообразный, ровный, унылый ритм жизни усыпил их сознание и волю» [Шестов 2002: 596].

Все это своеобразно воплотилось в чеховском «Страхе». Рассказ начинается с номинации главного героя: «Дмитрий Петрович Силин кончил курс...» (С., 8, 127). Как известно, имя издавна отождествлялось с тем, что оно обозначало. А.Ф.

Лосев подчеркивал его магическую природу: «Природа имени <...> магична» [Лосев 1990: 155]. П.А. Флоренский уверял: «именем выражается тип личности, онтологическая форма ее», «определяется строение личности»; «имя есть <...> наиболее адекватная *плоть* личности» [Флоренский 1998: 496, 518]. Имя «Дмитрий <...> происходит от имени же, но божественного: хтоническая богиня Деметра, Мать Земля <...> своим именем отражается в Дмитрии. <...> принадлежность человека Богу не может быть только внешнею, без наличия в этом человеке соответствующих данному Богу качеств. <...> Следовательно, древние, именуя кого-либо Дмитрием, имели в виду соотносить его с Деметрою», – считает П.А. Флоренский и добавляет: «Действительно, в Дмитрии весьма определенно сказывается его связь с землею, а через землю – с Землею-Матерью» [Флоренский 1999: 294-295]. Не менее значимо отчество персонажа: «Петр» проистекает «от древнегреческого слова “петра” – камень, скала, утес, каменная глыба» [Щетинин 1975: 249]. «Петр занимает особое положение среди апостолов: его именем открывается перечень двенадцати избранных» [Мифы 2003: 308]. О нем Иисус сказал: «Ты Петр, и на сем камне я создам церковь мою, и врата ада не одолеют ее» [Мф. 16: 18-19]. Основу фамилии героя образует общеславянское слово «сила». Стало быть, мощь матушки-земли, крепость камня сфокусированы в родовой

ипостаси персонажа. Сообразно именной аттестации, духовная энергия первообраза, *Петра*, побудила Дмитрия окончить курс в Петербургском университете и служить в северной столице. Животворность эктипа, *Деметра*, заставила его заняться сельским хозяйством. Однако христианско-языческие архетипические качества, генетически заложенные в ономастике, были низведены русской хандрой, меланхолией. Нет у Дмитрия Петровича Силина ни стойкости характера, ни твердой почвы под ногами. Он оказался антиподом своему имени: «я видел в нем не хозяина и не агронома, а только замученного человека, и мне ясно было, что никакого хозяйства ему не нужно, чтоб день прошел – и слава богу», – замечает рассказчик (С., 8, 122). Виной тому «жизнь обывательская» она «затянула» Силина, «своими гнилыми испарениями» «отравила» его жизнь. Но случается, «что привычные декорации рушатся», «рвется цепь каждодневных действий», индивид выпадает из рутины, наступает момент экзистенциального прозрения, мысль приходит в состояние крайней напряженности, и человек начинает испытывать страх: «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться», – признается чеховский персонаж (С., 8, 131). У него возникает «исступленное желание ясности», но он «никого и ничего» не понимает. Он хочет «разумности и счастья», но «сталкивается с иррациональностью

мира», и «в этом столкновении между призванием человека и неразумным молчанием мира» «рождается абсурд» [Камю 1990: 38]. Абсурд открывает и вводит в философию Кьеркегор. «Абсурд равно зависит и от человека, и от мира», – делает вывод А. Камю [Там же: 34].

Дмитрий Петрович изображается как раз в момент экзистенциального прозрения. У него возникает потребность найти смысл в окружающем, но он ударяется о глухую стену иррациональности. Мотив непроницаемости бытия воспроизводится в рассказе образом тумана. Он оформляется в пейзажной зарисовке, выполняющей функцию прелюдии к исповеди героя, и постепенно приобретает энергетику лейтмотива: «На реке и кое-где на лугу поднимался *туман*. Высокие, узкие клочья *тумана*, *густые* и белые, как молоко, бродили над рекой, *заслоня* отражения звезд и цепляясь за ивы» (курсив мой – Г.Т.) (С., 8, 130). Образный ряд, передающий идею непостижимости действительности, усиленный багровым («багровый огонь от костра») и черным («черные люди и лошади») цветом, а также кинесикой («двигались»), способствует созданию драматического нерва монолога Силина. Следует обратить внимание на то, что монолог, занимающий одну треть пространства текста рассказа, Дмитрий Петрович произносит на паперти. Это исповедь. В ней обнажается сокровенное, спрятанное в тайниках истерзанной души, поло-

ненной страхом. Анализ тезауруса произведения показывает, что самым частотным словом является «страх». «Страх», «кошмар», «боязнь», «ужас», «испуг» встречаются 35 раз.

«Церковь стояла на краю улицы». «Силин <...> подперев голову кулаками, о чем-то думал» (С., 8, 130). Экзистенциальная трагедия чеховского персонажа началась в тот момент, когда он «выпал» из «футляра» и принялся рефлексировать, размышлять о бытии. Дедуктивные рассуждения загнали его в тупик. Непознаваемость реальности, невозможность ее постичь испугали его: «Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни». «Никого и ничего не понимаю» (С., 8, 131, 132). Кьеркегор в работе «Понятие страха» уверял: страх сопряжен с духовностью: «Чем меньше духа, тем меньше страха» [Кьеркегор 1993: 242]. Отсюда неслучаен локус «церковь», олицетворяющий духовность. Лексема «церковь» встречается в рассказе трижды, что также имеет определенную эмоционально-смысловую знаковость. Признание Силина: «...я <...> изо дня в день отравляю себя страхом» можно воспринять как парафраз кьеркегоровского убеждения: «человек сам создает страх» [Там же: 242]. Исповедь героя постепенно трансформируется в философию страха. Дмитрию Петровичу «всё страшно». Неясно его собственное внутреннее бытие: «Я не способен различать, что в моих поступках правда и что ложь, и они тревожат меня» (С., 8, 131). Непо-

нятны беспросветность, обездоленность крестьянства: Силину «страшно смотреть на мужиков». В эмоционально-смысловое поле страха внедряется мотив отчужденности от окружающих, также намеченной Кьеркегором. «Я, голубчик, не понимаю людей и боюсь их», – откровенно говорит Дмитрий Петрович. (С., 8, 131). Стилистическая фигура – параллелизм, однородное синтаксически-композиционное оформление фраз: «Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни» и «Я, голубчик, не понимаю людей и боюсь их», препозиция первого предложения указывают на объективный (по классификации Кьеркегора) страх персонажа.

В то же время существует и субъективная подоплека страха Дмитрия Петровича. Он посторонний не только среди чужих. Его семейная жизнь, кажущаяся со стороны «такою восхитительной», – его «главное несчастье» и «главный страх». Влюбленный Силин женился на девушке, которая была к нему равнодушна. Они живут «под одной крышей», говорят «друг другу ты», спят «вместе», имеют «детей», но он до сих пор не осознал сказанного ею накануне свадьбы: «Я вас не люблю, но буду вам верна» (аллюзия на слова пушкинской Татьяны – Г.Т.). Снова включается лексема «туман». Ее символическое значение заостряется синонимом «потемки» и вопросительным предложением – «что это значит?». Опять вспоминается Кьеркегор: «Подлинная немота не в

молчании, а в разговоре» [Цит. по Камю 1990: 37]. На причину же такого страха укажет З. Фрейд в работе «По ту сторону принципа удовольствия»: «Страх соответствует вытесненному желанию. <...> Страх уже больше нельзя обратно превратить в либидо, которое чем-то удерживается в состоянии вытеснения». «... либидо путем вытеснения не конвертируется, то есть не переходит из сферы психики на телесную иннервацию, а остается свободным в виде страха» [Фрейд 1991: 49, 103]. Отчаяние чеховского героя: «Жестокая пытка! Оттого, что в наших отношениях я ничего не понимаю, я ненавижу то ее, то себя, то обоих вместе, все в голове у меня перепуталось» (С., 8, 133), – можно прокомментировать умозаключением последователя Кьеркегора А. Камю: «...другой человек всегда остается для нас непознанным, в нем всегда есть нечто не сводимое к нашему познанию, ускользающее от него» [Камю 1990: 29]. Финальный аккорд исповеди, произнесенный *forte*, контрастно интонируемый, свидетельствует о том, что любовь не в силах объединить разобщенных людей: «Безнадежная любовь к женщине, от которой имеешь уже двух детей! Разве это понятно и не страшно?» (С., 8, 133). Оформляется мотив экзистенциального одиночества, предопределяющий поведение героев и дальнейшее развитие сюжета.

В 1842 г. Кьеркегор записал в «Дневнике»: «...страх – это чуждая сила, которая захватывает индивида, и все же он не может освободиться от нее. <...> Страх делает индивида бессильным» [Кьеркегор 1993: 367]. В рассказе показано, как страх парализует волю персонажа. Он превращается в вялого, инертного, сонливого: «за ужином боролся с дремотой, и жена уводила его спать, как ребенка» (С., 8, 127), «Дмитрий Петрович скоро стал бороться с дремотой» (С., 8, 134). Сонливость – антитеза бодрствованию. По справедливому замечанию М. Элиаде: «бодрствование означает не только способность преодолеть физическую усталость, но и прежде всего проявление духовной силы» [Элиаде 2001: 149]. В Евангелии от Матфея Иисус наставляет учеников: «Итак бодрствуйте, потому что не знаете, в какой час Господь наш придет» [Мф. 24:42]. Сын Божий обращается к апостолам с просьбой: «Душа моя скорбит смертельно, побудьте здесь и бодрствуйте со мною» [Мф. 26:38]. Но они не смогли не поддаться сну, что и сделало ночь в Гефсиманском саду столь трагичной. Подобное произошло и с чеховским героем.

Со стержневой темой страха сопрягается мотив дружбы / измены. Его концептуальное ядро составляют слова *друг*, *дружба*, *дружеский*. Показательно, что первоначально они входят в речевое пространство рассказчика и Марии Сергеевны.

Иницирует дружеские отношения Силин. Для рассказчика «в его дружбе было что-то неудобное, тягостное», потому что ему «чрезвычайно нравилась» жена Дмитрия Петровича. А Силин? В том, что он так аффектирует это чувство, повторяя: «Признаюсь вам, как другу», «Вы мой искренний друг, я вам верю и глубоко уважаю вас. Дружбу посылает нам небо <...> Позвольте же мне воспользоваться нашим дружеским расположением» (С., 8, 130, 132), обнимает рассказчика за талию, есть нечто комичное и одновременно тревожное. Возникает впечатление, что для него дружба – своего рода «футляр», в который он хочет спрятаться. Все чеховские герои экзистенциально отчуждены, но не все это осознают. К ним относится и данный персонаж. Он не может или боится понять, что «абсолютное одиночество» – его «удел», что нужно «молчать», «что нельзя признаваться никому, даже самому близкому человеку в известных вещах» [Шестов 2002: 592].

После исповеди резко меняется темп повествования: от *adagio* к *presto*. События развиваются быстро, подобно тому, как мчат лошади коляску с ездоками от села Клушино к дому Силина. Преображается душевное состояние Дмитрия Петровича: «всю дорогу» он говорил «не с горечью и не с испугом, а весело». Создается новый микросюжет, в котором активную роль начинают играть рассказчик и Мария Сергеевна.

Приближается момент грехопадения: прелюбодеяния и предательства. Эмоциональная напряженность усиливается архетипической семантикой образов ночи, багровой луны, поднимающегося тумана. Несмотря на их многозначность, во всех культурных традициях ночь ассоциируется с женской сущностью, сексуальностью; и луна считалась символом женского начала, но это светило олицетворяет также изменчивость, а багровая луна – часто спутница злодейства; туман – путаница, затмение сознания [См.: Тресиддер 1999: 204]. Рассказчик, узнав, что семейная жизнь «друга» неудачна, решает соблазнить его жену: «мне почему-то весело было думать, что она не любит своего мужа» (С., 8, 134). Сталкиваются две поведенческие системы: рефлексия и агрессия. В характере рассказчика обнажается эгоцентризм: «Жизнь, по его мнению страшна, – думал я, – так не церемонься же с нею, ломай ее и, пока она тебя не задавила, бери всё, что можно урвать от нее» (С., 8, 137). Всплывает в памяти известный афоризм из «Ослиной комедии» Плавта; его любил повторять Т. Гоббс: «Человек человеку волк».

Воспользовавшись ситуацией, не любя, «гость» добивается того, чего так долго хотел. Но справедливости ради нужно признать, что сделать решительный шаг его подтолкнула женщина, ее слова: «Вот погодите, я когда-нибудь возьму и брошусь вам на шею...». Многозначие красноречиво: Че-

хов хорошо знал психологию слабого пола, а Кьеркегор в работе «Понятие страха» отмечал: «женщина чувственнее мужчины. <...> В Книге Бытия именно Ева соблазняет Адама. Однако же отсюда неким образом не следует, что ее вина больше, чем вина Адама» [Кьеркегор 1993: 163]. Даже во времена Чехова критик Пл. Н. Краснов прощал Марии Сергеевне ее проступок: «героиня падает так мотивированно, так неизбежно, что она не вызывает никакого нравственного негодования в читателе» [Краснов 2002: 250]. Что касается чеховского соблазнителя, то это – травестийный Дон Жуан. Он может только выразить недовольство: «...было жаль, что она меня так мало мучила и так быстро сдалась». Ему в отличие от шекспировского Лоренцо, которого он цитирует, неведомы возвышенные чувства.

Тусклая обыденщина выхолостила душу чеховского соблазнителя: «В ее любви ко мне было что-то неудобное и тягостное, как в дружбе Дмитрия Петровича. Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем» (С., 8, 137). Он спрашивает себя «в недоумении и с отчаянием»: «Зачем я это сделал?». Кьеркегор связывает страх с чувственностью: «отношение чувственности соответствует отношению страха» [Кьеркегор 1993: 163]. Если предположить, что «друг» Силина стал испытывать

стыд, то, согласно датскому философу, «в стыде содержится страх <...> страх внутри стыда может пробудиться сам по себе» [Там же: 167]. Но как бы то ни было – «по поступкам и возмездие». Кара настигает «Дон Жуана», и в роли Командора выступает Страх: «Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают» (С., 8, 138) Природу подобного ощущения объяснил Кьеркегор: «субъективный страх – это страх, положенный в индивида и являющийся следствием греха»; «страх, который приносит с собою грех, <...> появляется только тогда, когда индивид сам полагает грех» [Там же: 157, 154].

Бытийную неизбежность такого негативного чувства в рассказе определяют «не логическое развитие» событий, «не неизбежная связь между предыдущим и последующим, а голый, *демонстративно* ничем не прикрытый *случай*» [Шестов 1992: 572]. «Случай» – это самая древняя аристократия мира», – говорил Заратустра [Ницше 1997: 147]. Его функцию выполняет фабульный компонент – фуражка, которую Дмитрий Петрович вечером забыл в комнате гостя и в три часа утра пришел за ней: «Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? Причем тут фуражка?» – вопрошает рассказчик. Лев

Шестов отвечает на его вопрос: «Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы» [Шестов 1992: 591].

Масштабность страха в его онтологической и экзистенциальной ипостасях подчеркивается количеством персонажей: их четыре. Тетрада издавна считалась символом универсальности [Тресиддер 1999: 413]. Четвертый персонаж смешон, жалок и страшен. Его имя Гаврила (Гавриил – «оплот бога», «Божий человек»), его прозвище Сорок Мучеников (сорок каппадокийцев, храбрых воинов, в муках отдавших жизнь во имя веры христианской и за это приобщенных к сонму святых) не соответствуют ни его облику, ни характеру, ни образу жизни. Поправ свое происхождение («отец у него был священник, а мать дворянка»), пренебрегая образованием (неоконченный курс в духовном училище), он «окончательно погряз в холуйскую жизнь и <...> сжился с ее грязью и дрязгами». «Это был лютый пьяница, да и вообще вся его судьба была пьяною и такою же беспутною, как он сам» (С., 8, 128). Так почему же автор делает данный образ опорным в фабульной структуре произведения? Почему он вводится в действие в самые значительные событийные моменты? Почему только в его эмоционально-смысловом пространстве встречается лексема «грех»?

Не потому ли, что Гаврила Северов олицетворяет парадокс, абсурд и грех. Это жалкое существо становится страшным, когда, сидя на козлах и погоняя лошадей, кричит: «Я человек вольный! <...> эй, вы, малиновые! Я потомственный почетный гражданин, ежели желаете знать!» (С., 8, 138). Лошадьми управляет лютый пьяница, погрязший в грехах, в коляске сидит предавший друга, похитивший его честь, обманувший чувство женщины. Лошади мчатся вперед. Не предчувствовал ли Чехов нравственный «апокалипсис» наступающего столетия? Ведь «он <...> часто в своих предчувствиях оказывался прав...» [Щепкина-Куперник 1986: 258].

Параллель «Чехов-Кьеркегор», установленная анализом рассказа «Страх», «программного» (Б.И. Бурсов) чеховского произведения, доказывает, что у писателя «есть <...> понимание взаимной обратимости рационального и иррационального», что он выражает «иррациональное мироощущение» [Степанов 2002: 1004, 1005] и тем самым совершает прорыв в модернистское искусство XX века, в философию существования.

В заключение приведем суждение Р.С. Спивак: «В творчестве Чехова впервые являет себя художественная модель русского экзистенциализма, типологически родственная позднее сложившемуся экзистенциализму французскому и в то же время национально своеобразная» [Спивак 2004: 211].

СИМБИОЗ ИСКУССТВА И НАУКИ: ЧЕХОВ И ФРЕЙД

«...в Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник», – писал Чехов Суворину в 1889 г. (П., 3, 216).

Высказывания писателя, воспоминания его современников свидетельствуют о том, что Антон Павлович придавал большое значение синтезу эстетического и научного мышления. Мысль о связи искусства и науки, об «одинаково знатном их происхождении» занимала Чехова постоянно. В черновике письма Григоровичу (1887) он утверждал: «...чутье художника стоит иногда мозгов ученого, <...> то и другое имеют одни [и те же цели, [и] одну и ту же природу <...>, быть может, со временем, при совершенстве методов [они сольются] им суждено слиться вместе в гигантскую чудовищную силу, которую трудно теперь и представить себе...» (П., 2, 360). В «Автобиографии» Чехов подчеркивал: «...занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач» (С., 16, 271). Без сомнения, Московский университет оказал большое влияние на формирование миропонимания автора будущих шедевров, а меди-

цинский факультет обусловил его естественнонаучные увлечения. Они выражались по-разному: Чехов вынашивал замысел двух научных исследований: он собирался написать «Историю полового авторитета» и «Врачебное дело в России»; Антон Павлович был лично знаком с такими деятелями русской науки, как К.А. Тимирязев, Н.А. Белелюбский, Д.Н. Анучин и др.; многие ученые стремились сблизиться с ним, считали его своим собратом. Так, Циолковский любил повторять: «Хочу быть Чеховым от науки». Как уже упоминалось, повышенный интерес у Чехова вызывали психология и психиатрия. По-видимому, не случайно сюжетную канву многих чеховских произведений образуют мотивы галлюцинаций, видений, сновидений. Чехов, тонкий художник, практикующий врач, интересующийся биологическими изысканиями своего времени, не мог не обратить внимания на столь таинственные ипостаси человеческого бытия.

Темы сна и сновидений начали разрабатываться писателем уже в ранних рассказах: «Сон репортера», «Сон золотых юнцов во время ноябрьского набора» (1884), «Сон», «Сонная одурь» (1885) и др., включаются они и в произведения последующих лет: «Спать хочется» (1888), «Княгиня» (1889), «Гусев» (1890), «Моя жизнь» (1896) и т.д.

Наверное, небезынтересно напомнить, что в давнюю пору, как только коллективное мифологическое мировосприя-

тие было потеснено индивидуальным сознанием, человек стал задумываться над природой картинных сплетений своих снов. Древние, в их числе Гомер, полагали, что сновидения посылаются богами. В «Илиаде» «повелению Зевса покорный» Сон внушил Агамемнону направить корабли ахейцев против Трои (II). В «Одиссее» даются дифференциация снов лживых и вещей и их толкование (XIX). Шекспир пишет комедию «Сон в летнюю ночь», волшебную феерию, художественный мир которой похож на сновидение. Пьеса П. Кальдерона «Жизнь есть сон» является воплощением барочного мироощущения, отражением философских воззрений целой эпохи, горьких размышлений о зыбкой границе между явью и сном, жизнью и смертью, осознанием призрачности земных благ, бессилия людей перед вечностью. Общеизвестен символический смысл снов Татьяны Лариной, Городничего, Обломова, Веры Павловны, Анны Карениной. Изумляют пророческие сновидения Кафки.

Проблемами сна и сновидений занялись философы, ученые, в частности физиологи. Возникла наука о сновидениях. В противоположность древним и Гомеру, Аристотель в сочинении «О сновидении и толковании сновидений» уверял, что они дьявольского, а не божественного происхождения. Однако уже Лукреций в поэме «О природе вещей» говорил о взаимозависимости сновидений и жизни: «Если же кто-

нибудь занят каким-либо делом прилежно, /Иль отдавались мы чему-нибудь долгое время, /И увлекало наш ум постоянно занятие это, /То и во сне представляется нам, что мы делаем то же» (IV, 962). О данном явлении выражали свое мнение Цицерон в «О девиации», Декарт в «Медитации», Гегель и т.д. Во второй половине XIX в. в связи с бурным развитием физиологии и психиатрии наступил новый этап в освоении сна. Известные западные ученые Бурдах, Гаффнер, Мори, Гильдебрандт, Фолькет, в России Сеченов и его школа пытались решить вопросы о взаимоотношении сновидений и бодрствования, о роли памяти во сне, об источниках, материале, содержании, механизме, образах сновидений и т.д. В XX в. большой вклад в изучение этой области человеческой психики внесли труды И.П. Павлова «Лекции о работе больших полушарий головного мозга», З. Фрейда «Толкование сновидений», К.Г. Юнга «Воспоминания. Размышления. Сновидения», Н.Е. Введенского «Возбуждение, торможение и наркоз», Э. Фромма «Забытый язык», Э. Берна «Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных», Н. Малкольма «Состояние сна», Р. Боснака «В мире сновидений» и т. д.

В 1887 г. Чехов оценил «Сон Карелина» – отрывок из романа Григоровича «Петербург прошлого времени» – как «явление блестящее», потому что его автору удалось соеди-

нить при изображении научную и художественную сторону. В письме к своему старшему собрату по перу Чехов отмечал: «... мне кажется, что мозговая работа и общее чувство спящего человека переданы Вами замечательно художественно и физиологически верно...» (П., 2, 28). Через год Антон Павлович напишет рассказ «Спать хочется», в котором воссоздаст состояние сна «замечательно художественно и физиологически верно».

Мотивы сна и сновидений обуславливают своеобразие художественного мира этого рассказа, определяют конструирование его сюжетного пространства. Оно слагается из под-пространств яви, сна и зыбкой грани между явью и сном. Название произведения восходит к первой фразе ранней миниатюры «Нарвался» (1882) – «Спать хочется!» (С., I, 434). Повествование начинается номинативным предложением – «Ночь» (С., 7, 7). Семантически емкое слово *ночь* обозначает время действия и онтологическое состояние всего сущего – погружение в сон; последнее воспроизводится ритмом (звучит колыбельная), пластикой (девочка «качает колыбель»), лексическим рядом («похрапывают», ночная, убаюкивающая музыка, «ложишься в постель», спать, «уснет» и т.д.). Все утопает в забытии, бодрствует только «нянька Варька, девочка лет тринадцати», она не спит, потому что плачет ребенок: «Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит и

неизвестно, когда уймется» (С., 7, 7). Истошный крик, нарушающий всеохватывающую тишину, бытовое пространство, заполненное обиходными предметами и запахами («через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. <...> Душно. Пахнет щами и сапожным товаром») – эти компоненты художественной структуры, взаимодействуя с бытийным временем (ночь), вызывают ощущение дисгармонии и тем самым создают ситуацию, чреватую трагическими последствиями. Власть и сила сна огромны. Переход от бодрствования ко сну изображается физиологически верно: «Глаза ее (девочки – Г.Т.) слипаются, голову тянет вниз, шея болит. Она не может шевельнуть ни веками, ни губами» (С., 7, 7). Далее автор прибегает к фантастической образности, основанной на уменьшении размеров: «...и ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булабочная головка» (С., 7, 7). Кстати сказать, для передачи процесса погружения в сон Чехов нередко использовал прием оптического обмана: увеличение или уменьшение размера. Например, в миниатюре «Нарвался» служащий банка Иван Осипыч, засыпая, видит: «... с неба поползла в голову вата... Все такое большое, мягкое, пушистое, туманное. В тумане забегали маленькие человечки» (С., I, 434). В рассказе «Драма» (1887) Мурашкина, усыпившая чтением своей без-

дарной пьесы Павла Васильевича, в его дреме «стала пухнуть, распухла в громадину... <...> потом вдруг стала маленькой, как бутылка» (С., 6, 229).

В рассказе «Спать хочется» описание «возбудительных причин сновидений» подкреплено биологическими законами. Физиологи считают, что «физическое раздражение <...> может играть роль возбудителя сновидений» [Фрейд 1992: 25]. У Чехова «лейтобразы» – большое зеленое пятно от лампадки и движущиеся тени от пеленок и панталон – выполняют функцию внешнего (объективного) чувственного раздражения, которое делается источником сновидений девочки: «Зеленое пятно и тени приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза Варьки и в ее наполовину уснувшем мозгу складываются в туманные грезы» (С., 7 – 8).

Немецкий ученый П. Гаффнер в работе «Сон и сновидения» (1884), исследуя взаимоотношение сна и бодрствования, доказал: «Прежде всего сновидение служит продолжением бодрствования. Наши сновидения находятся в связи с представлениями, имевшими место незадолго до того в сознании» [Цит. по: Фрейд 1992: 14]. Сновидение Варьки состоит из нескольких картин; его содержание вызвано увиденным, услышанным, пережитым и изменяется в зависимости от глубины сна. Его образная система определяется особенностями этого вида душевной жизни человека. Согласно Фрейду,

«...сновидение мыслит преимущественно зрительными образами. <...> Оно оперирует и слуховыми восприятиями, а в незначительной мере и восприятиями других органов. Много и в сновидении попросту мыслится и представляется совершенно так же, как в бодрствующей жизни» [Там же: 47].

Вначале, когда сон девочки еще неглубок, происходит трансформация бытовых деталей в «туманные грезы», их основой служат предметы комнаты, где стоит колыбель. По мнению физиолога Бурдаха, «... сновидение <...> берет для своих комбинаций только отдельные элементы действительности» [Там же: 14]. Первая картина – это модификация окружающего девочку в виденное ею ранее. В «наполовину уснувшем мозгу» Варьки длинные тени от пеленок и панталон превращаются в «темные облака», а так как из-за мигания лампадки «тени оживают и приходят в движение, как от ветра», то во сне «темные облака <...> гоняются друг за другом по небу». Образ неба появляется вследствие того, что «от лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно». наяву ребенок кричит, во сне облака «кричат, как ребенок». Подобно тому как Босх и Гоголь «ткали» свои фантасмагории на обиходной основе, так и чеховская фантастическая картина (гонящиеся друг за другом по небу кричащие облака) научно обоснована: немецкий физиолог Бурдах в книге «Физиология как эмпирическая наука» (1830) пришел к за-

ключению: сновидения «возвращают нас в повседневную жизнь, а вовсе не вырывают из нее» [Там же: 14].

Погружение в сон продолжается. Возникает следующая картина. Система образов переводится в иной регистр. Начинает действовать «внутреннее (субъективное) раздражение» [Там же: 26] – ощущение холода: «Но вот подул ветер, пропали облака, и Варька видит широкое шоссе, покрытое жидкой грязью; по шоссе тянутся обозы, плетутся люди с котомками на спинах, носятся взад и вперед какие-то тени; по обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса» (С., 7,8). Образный ряд: «подул ветер», «жидкая грязь», «холодный, суровый туман» указывает на то, что уснувшая девочка замерзла. В вышеупомянутом письме Григоровичу Чехов заметил: «Когда ночью спадет с меня одеяло, я начинаю видеть во сне громадные склизкие камни, холодную осеннюю воду, голые берега – все это неясно, в тумане <...>. Ощущая во сне холод, я всякий раз вижу людей» (П., 2, 30). В Варькином сне – «плетутся люди с котомками». Несмотря на зябкость девочка «падает», погружается в сон. Этот процесс запечатлевается картинкой: «Вдруг люди с котомками и тени падают на землю в жидкую грязь. – “Зачем это?” – спрашивает Варька. – “Спать, спать!” – отвечают ей. И они засыпают крепко, спят сладко» (С., 7, 8).

Поскольку в сновидениях отсутствует причинно-следственная связь, то последовательность изображений субституируется их переплетением, скрещиванием. Одна картина наплывает на другую: «сновидение представляет собой конгломерат разных событий» [Там же: 311]. В связи с этим Фрейд писал: «Возможность образовывать сложные комбинации носит в себе черты, придающие сновидениям фантастический характер» [Там же: 265]. Благодаря фантазии, освобожденной от господства разума и строгих преград сознания, предметы комнаты сапожника, видоизменяясь во сне (веревка обращается в телеграфные проволоки, сидящие на них вороны и сороки – метаморфозы пеленок и панталон), вовлекаются в пространство второй картины. Осуществляется процесс сгущения. Завершающее микросюжет предложение, введенное противительным союзом «а» («а на телеграфных проволоках сидят вороны и сороки, кричат, как ребенок, и стараются разбудить их»), показывает борьбу между желанием спать и страхом уснуть («если Варька, не дай бог, уснет, то хозяева прибьют ее»). Через сравнение «как ребенок» явь вторгается в пространство сна, и оно на миг разрушается колыбельной, которую мурлычет Варька.

Тем не менее, сон набирает силу, становится глубоким. Начинает «работать» память, поставляя материал для сновидения. Оформляется очередное сюжетное пространство сна.

3. Фрейд в «Толковании сновидений» (1900) неоднократно упоминал о том, «что все сновидения без исключения изображают непременно самого спящего» [Там же: 264]. В чеховском рассказе третий микросюжет сна открывается зарисовкой: Варька «... видит себя в темной, душной избе» (С., 7, 8). В произведении художественность всегда сочетается с научностью. Варька «видит себя в <...> душной избе», потому что в комнате, где она заснула, «душно» (С., 7, 7). Подобная мотивация вполне гармонирует с суждениями физиологов о тесной связи содержания сновидения с бодрствованием [Там же: 20]. В письме Григоровичу Антон Павлович обратил внимание на то, что «снятся и любимые люди, но они обыкновенно являются страдающими заодно со мною» (П., 2, 30 – 31). Девочке снится: «На полу ворочается ее покойный отец Ефим Степанов. Она не видит его, но слышит, как он катается от боли по полу и стонет» (С., 7, 8). Ф.В. Гильдебрандт в книге «Сон и его исполнение» (1875) высказал убеждение: «Несомненно то, что сновидение иногда с изумительной репродуцирующей силою воспроизводит перед нами отдельные <...> факты прошлого» [Там же: 20]. В данной части Варькиного сна воссоздаются воспоминания о тяжелых событиях ее жизни, о болезни, страданиях и смерти отца – кормильца семьи. Следует заметить, что если до сих пор сновидения основывались на зрительных образах, то в этом эпизоде превали-

рует слуховое восприятие, поэтому лексической доминантой повествования становится глагол *слышать*: «она не видит его, но слышит», «прислушивается», «слышно», «слышишь?» и т.д. Девочка слышит, как «кто-то подъехал к избе», как «доктор входит в избу», «кашляет и щелкает дверью», слышит разговор матери и отца с доктором и т.д. Звуковым «лейтмотивом» является «барабанная дробь: бу-бу-бу», отбиваемая зубами больного Ефима. «Бу-бу-бу» – это звуки, производные от слов колыбельной песни – «баю-баюшки-баю», произнесенных оцепеневшими от сна губами девочки и поэтому сдавленных до одного слога.

Анализируемое сновидение значительно отличается от предыдущих. Оно представляет собой мини-рассказ с довольно развитым сюжетом, имеющим жизненное наполнение. Сюжетное пространство организуют мотивы болезни, страдания, бедности, вводится тема смерти. Здесь несколько персонажей, большая роль принадлежит диалогу, включены элементы пейзажа, создано трагическое эмоционально-смысловое поле. Такой мини-рассказ может выполнять эстетические функции экспозиции, поскольку проясняется, почему тринадцатилетняя девочка служит нянькой в доме сапожника.

«Понимание сновидения, как неполного частичного бодрствования», встречающееся «у всех современных физио-

логов и философов», [Там же: 69], Чехов передал тем, что скрестил пространства сна и яви: «Но вот наступает хорошее, ясное утро. Пелагеи нет дома: она пошла в больницу узнать, что делается с Ефимом (*пространство сна* - Г.Т.). Где-то плачет ребенок (*пространство яви*), и Варька слышит (*пространство сна*), как кто-то ее голосом поет: – Баю-баюшки-баю, а я песенку спою (*пространство яви*) ...Возвращается Пелагея (*пространство сна*)» (С., 7, 9). Сон девочки грубо прерывает хозяин-сапожник: «он больно треплет ее за ухо». Болевое ощущение порождает последний «кадр» этого сновидения: узнав о смерти отца, «Варька идет в лес и плачет там, но вдруг кто-то бьет ее по затылку с такой силой, что она стучается лбом о березу. Она поднимает глаза и видит перед собой хозяина-сапожника» (С., 7, 9). Хотя реальность резко вторгается в сон, его эмоционально-образное поле сохраняется до конца.

Девочка на мгновение просыпается, но прежние возбудители сна – «зеленое пятно и тени от панталон и пеленок» – «опять овладевают ее мозгом. Опять она видит шоссе, покрытое жидкой грязью. Люди с котомками на спинах и тени разлеглись и крепко спят» (С., 7, 9). Существует предположение, что сновидения повторяются. Из-за наречия *опять* создается впечатление, что писатель придерживается его. Между тем, четвертая картинка сна неадекватна второй, так

как она следует за третьей, которая по своему эмоционально-смысловому наполнению занимает в тексте рассказа центральное положение, остальные обрамляют ее. За счет позиции сновидение обогащается, приобретает персонифицированные образы (Пелагея, Варька), социально-психологические мотивы бедности, незащитности, униженности формируют ее сюжетный остов: мать и дочь – «Обе они спешат в город наниматься», Пелагея просит у встречных милостыню. С помощью глагола *подать* в повелительном наклонении, но произнесенного с разной интонацией, сопрягаются пространства сна и яви: «Подайте милостыньки Христа ради! – просит мать у встречных», « Подай сюда ребенка!» – требует хозяйка. (С., 7, 10). Пространство сна уничтожается: «...за окнами уже синеет воздух, тени и зеленое пятно на потолке заметно бледнеют», и «мало-помалу исчезают». Их магическая власть над девочкой на некоторое время прекращается.

Пространство реальности, занимающее одну треть текста, моделируется по принципу: приказ - исполнение. Приказание предельно кратко: «Варька, затопи печку!», «Варька, поставь самовар!», «Варька, сбегай за водкой!», «Варька, покачай ребенка!» (С., 7, 10 – 11). Исполнение – подробное описание непосильного, изнурительного труда, на который обречена девочка. Создается впечатление, что все хозяйство

сапожника держится на ее плечах. Но весь ужас в том, что девочку лишили естественного, дарованного природой состояния сна. Заглавная фраза – «спать хочется» - превратилась в рефрен - крик живой плоти, экзистенциальную жажду забвения. Именно это вносит бытийную глубину в бытовую ситуацию, выражает идею о дисгармоничности миропорядка, инициирует трагическую развязку. День канул в Лету. Наступила ночь, «огни тушатся, хозяева ложатся спать. – Варька, покачай ребенка! – раздается последний приказ. <...> А ребенок кричит и изнемогает от крика» (С., 7, 11). Сюжетное движение замыкается в круг. Кольцевая композиция, как правило, заключает в себе трагическую энергетику. «Зеленое пятно на потолке и тени от панталон и пеленок опять лезут в полуоткрытые глаза Варьки, мигают и туманят ей голову». «Варька видит опять грязное шоссе, людей с котомками, Пелагею, отца Ефима» (С., 7, 11). Появление во сне образа Ефима порождает в подсознании импульс, который мгновенно проникает в сферу сознания и реализуется в мысль о смерти. «Она (Варька – Г. Т.) все понимает, всех узнает, но сквозь полусон она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и по ногам, давит ее и мешает ей жить. Она оглядывается, ищет эту силу, чтобы избавиться от нее, но не находит. Наконец, <...> прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить. Этот враг - ребенок.

<...> Убить ребенка, а потом спать, спать, спать...» (С., 7, 12). Эта акция мозга подтверждается гипотезой Фрейда: «Я предполагаю, что сознательное желание лишь в том случае становится возбудителем сновидения, когда ему удастся пробудить равнозначащее бессознательное и найти себе в нем поддержку и подкрепление. Эти бессознательные желания представляются мне <...> всегда интенсивными, всегда готовыми найти себе выражение, когда им только представляется случай объединиться с сознательным желанием и на их незначительную интенсивность перенести свою повышенную» [Там же: 387]. Ученый также констатировал: «Сновидения – полноценный психический акт; его движущей силой служит стремящееся к удовлетворению желание». И далее: «Сновидения, содержащие явные, неискаженные желания, встречаются преимущественно у детей» [Там же: 285]. Приснившийся отец, которого смерть избавила от боли, «подсказал» девочке выход: «Убить ребенка, а потом спать, спать, спать». В последнем абзаце текста пространство сна переливается в пространство смерти: «Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (С., 7, 12). Слово *мертвая*, сопровождаемое многоточием, будучи заключительным аккордом повествования, концентрирует в себе большую эмоционально-смысловую энергию и, отсылая к известному

культурному коду: Сон – брат Танатоса (Смерти), пунктирно намечает концепцию, которая будет превалировать в позднем творчестве Чехова: «смерть – общезначимая составляющая бытия» [Разумова 2001: 464].

Итак, благодаря синтезу эстетического и научного мышления Чехов открыл новые горизонты в искусстве. Не случайно Л.Н. Толстой восторгался рассказом «Спать хочется» и его автором: «У него мастерство высшего порядка. Я перечитывал его рассказы, и с огромным наслаждением. Некоторые, например, “Детвора”, “Спать хочется”, “В суде” – истинные перлы» [Гольденвейзер 1959: 68].

ЧЕХОВ И КЛОД МОНЕ: КОНЦЕПЦИЯ ПЕЙЗАЖА

Чехов и Клод Моне... Сопряжение имен русского писателя и французского художника может быть обусловлено бытийной истиной, которую вслед за Платоном высказал римский император и философ Марк Аврелий: «Все сплетено одно с другим, и священна эта связь, и почти ничего нет, что чуждо другому» [Цит. по: Грабарь-Пассек 1964: 121].

Выявить нечто общее в изображении природы этими двумя мастерами, позволяют также новые тенденции в эстетике XX в., согласно которым, разводятся такие понятия, как текст и произведение. Если текст – предмет замкнутого, герметического, структурного анализа, то произведение включается в обширное культурное пространство. Наша духовная, художественная культура многоголосна. Это диалог (шире полилог), в результате которого возникают взаимосвязи между творцами разных, даже самых отдаленных эпох, рождаются всевозможные ассоциации.

Несмотря на то, что Г.Э. Лессинг в трактате «Лаокоон» разделил искусства на пространственные (живопись, скульптура, архитектура) и временные (литература, музыка), творческую манеру литераторов и живописцев постоянно сопоставляют. «Ты поразил меня как пейзажист», – сказал худож-

ник Левитан о писателе Чехове [Левитан 1956: 37]. Самого Левитана называли «поэтом пейзажа».

Чехов и Клод Моне – современники. Оскар-Клод родился на двадцать лет раньше Антона Павловича (14 ноября 1840) и пережил Чехова на двадцать два года (умер в 1926 г.). Они похожи ментально. У обоих – тяга к перемене мест. Чеховскую жажду движения отмечали друзья и близкие. «Его живому характеру и пытливому уму была свойственна некоторая непоседливость», – утверждал А.Ф. Кони [Кони 1959: I, 342]. Это очевидно из писем Антона Павловича – писем «русского путешественника».

«Я во Флоренции» (П., 4, 206). «Вчера я опять был в Риме» (П., 4, 214). «Был я в Львовe» (П., 5, 320). «Если будут деньги, то из Ниццы через Марсель поеду в Алжир и в Египет» (П., 7, 53) и т.д.

Моне тоже не может долго оставаться на одном месте. «Я буду путешествовать до тех пор, пока не найду нужный мне дом», – признавался художник Дюран-Рюэлю [Патен 2003: 79].

Чехов и Моне любили заниматься садоводством. Усадьбы в Мелихове и Ялте свидетельствуют о том, что сад играл большую роль в жизни писателя, что ему он уделял много сил, внимания и средств, «собственноручно» сажал деревья и цветы, «страстно любил розы». Обожал весеннее цветение. В

1882 г. в письме к Суворину из Мелихова он сетовал: «Я жалел, что Вас не было, когда цветущий сад был белым и пели соловьи» (П., 5, 67).

Моне покупает дом в Живерни, деревушке, расположенной при слиянии рек Эпт и Сены, и, поселившись там, пользуется известностью как садовод-любитель, выращивает «водный сад», изысканность которого восторгает многих, в том числе и Марсея Пруста: «Это не сад цветов, это прежде всего сад цвета, разбитый по строгому плану искусной рукой художника. <...> здесь растут цветы только розовых и голубых тонов. В этом саду художник создал также царство вод, где на поверхности прудов плавают нежные кувшинки, которые неоднократно изображал Моне на своих удивительных полотнах. Сама природа становится картиной, "освещаемой" внимательным глазом художника. Этот чудесный гармоничный сад – самый первый эскиз или готовая к работе палитра». Подобно Чехову, Моне желает разделить восхищение весной с друзьями. 20 мая 1900 г. он пишет Жеффруа: «В деревне так прекрасно сейчас. Я хотел Вас пригласить приехать сюда полюбоваться цветущим садом» [Патен 2003: 158, 160].

Для Чехова и Моне садоводство не было простым увлечением, оно являло собой существенную образующую их философии жизни, способствовало художническому видению действительности.

Названию картины Моне «Впечатление. Восход солнца» («Impression: Soleil Levant»), показанной 15 апреля 1874 г. на выставке Независимых художников, суждено было дать наименование направлению во всех видах искусства. Касательно живописи, то инвариантом художественной концепции пейзажа импрессионизма становятся лирическое изображение природы, стремление передать ее внутреннюю жизнь, ее одухотворенность, создать пейзаж настроения, погрузить его компоненты в световоздушную среду и т.д.

Благодаря Моне в эстетику вводится термин «импрессионизм». Благодаря Д.С. Мережковскому, который обратил внимание на способность Чехова «строить действие и описание на полутонах» и первый назвал молодого писателя импрессионистом [Мережковский 1893: 84], в чеховедении возникает немало суждений об импрессионистичности «Степи». Однако до критических отзывов, до научных изысканий сам Антон Павлович подчеркнул отличительность своего сочинения. 12 января 1888 г. в письме к Д.В. Григоровичу он упомянул: «Каждая глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и тон» (П., 2, 173), а А.Н. Плещееву 3 февраля 1888 г. сообщил: «Сюжет "Степи" незначителен» (П., 2, 185). Бессюжетность, поэтическое настроение, музыкальность позволили исследователям обнару-

жить в трактовке природы типологические схождения создателя повести с современными ему художниками. Более всего говорили о близости Чехова и Левитана, о соответствии «того круга чувств и идей, которые они вкладывали в свои картины природы» [Федоров-Давыдов 1966: 345]. Находили также созвучность с К. Коровиным, В. Серовым, М. Нестеровым, которых часто считают основоположниками «новой пейзажной живописи, имея в виду повышенную эмоциональную значимость их полотен <...> пленэризм восприятия ими действительности» [Силантьева 1986: 39]. Однако, есть достаточный повод вписать чеховскую концепцию пейзажа в широкое пространство культуры.

В 1889 г. Клод Моне едет в долину реки Крёз. Там он рисует девять картин, воплощающих разные версии одного сюжета, и именует их «серией», впервые употребив это слово в письме к Алисе Ошеде от 14 апреля 1889 г.: «Мне иногда самому страшно смотреть, настолько темны мои картины; в некоторых невидны неба. Это будет мрачная серия» [Цит. по: Патен 2003: 92].

Так было положено начало своеобразному стилю работы художника-импрессиониста – создавать серии. Появляются «Стога» – более двадцати картин (1890 – 1891), «Тополя» – пятнадцать полотен (1891), тридцать версий «Соборов» (1892 – 1893), тридцать семь «Видов Темзы в Лондоне» (1900 –

1904), двадцать девять «Видов Венеции» (1912), «Кувшинки, серия водных пейзажей» – сорок восемь полотен (1903 – 1908). Все эти произведения объединены главной задачей – показать один и тот же объект при различном освещении.

К слову сказать, данная импрессионистическая стилистическая тенденция наблюдалась и в музыке. В 1889 г. Клод Дебюсси сочиняет «Маленькую сюиту», состоящую из четырех номеров: «В лодке», «Кортеж», «Менуэт», «Балет». «Эстампы» (1903) содержат три пьесы: «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем». В «Вечере в Гренаде», музыкальном образце французского импрессионизма, высоко оцененном Мануэлем де Фальей, «типично испанские интонации придают музыке характер свободного наброска с натуры». В серию фортепианных пьес Дебюсси «Образы» (1907) включены «Колокола сквозь листву», «И луна нисходит на разрушенный храм», «Золотые рыбки». Полутональным звучанием композитор выражает нечто неясное, зыбкое, ускользающее, что напоминает пейзажи импрессионистов.

Моне... Его первой настоящей серией пейзажей стали «Стога». Они были завершены почти в тот же период, что и чеховская «Степь». Художник пишет стога сена в разное время дня. На ряде картин передается восприятие непрерывно изменяющегося света. При этом каждый холст посвящается одному конкретному моменту. Тем самым осуществляется

фиксация «мгновенности». Меняется свет и Моне прекращает работу над одним холстом и продолжает ее над следующим. Все это делается для того, «чтобы получить точное впечатление от определенного аспекта природы, а не смешанную картину» (из письма к Жеффруа) [Ревалд 1959: 364]. В результате, на полотнах «Стога, эффект снега, пасмурная погода», «Стога, конец лета, вечерний свет», «Стога, оттепель, заход солнца» и др. воспроизводятся тончайшие нюансы освещения, показывается, что свет становится другим каждый час, при разной погоде, в разное время года, с конца лета до зимы.

В повести Чехова «Степь» также «написано» несколько картин с образом степи: степь на восходе солнца, степь в полдень, лучи заходящего солнца освещают степь, степь вечером, луна восходит над степью, лунный свет заливают степь, степь в звездную ночь, степь при свете молний. На одиннадцати «полотнах» запечатлевается один и тот же объект при определенном освещении. Кстати сказать, на эту особенность чеховской «пейзажной живописи» указывали современники писателя. В частности, Ев. Гаршин в «Журнальном обозрении», сравнивая степные сцены Гоголя и Чехова и отдавая предпочтение Гоголю, отмечает: «у г. Чехова же – степь фигурирует в разные моменты своей жизни: ночью, днем, в ясную погоду и в грозу; но при этом физиономия сте-

пи схвачена в общем, контурно, и детальной разработки ее совсем нет» (Цит. по: С., 7, 641). Следовательно, критик уловил импрессионистичность пейзажа и идею серии.

Можно предположить, что первое звено общей концепции пейзажа Чехова и Моне – создание серий картин.

Конечно, необходимо учитывать специфику описания природы в литературе и изобразительном искусстве. Если в живописи пейзаж – автономный жанр, то в произведениях словесности он является составной частью композиции, фабульно-содержательной структуры, активно взаимодействует с системой персонажей, обогащается мотивной сеткой, звукописью. Тем не менее, в сериях Чехова и Моне наблюдается стилевое единство в показе природы. Авторы создают «пейзажи настроения», выражают в образах природы чувства и переживания. У Моне они воплощаются непосредственно: конфигурацией стогов, цветовой гаммой, освещением. У Чехова – путем включения пейзажных картин в фабульную канву произведения. У художника и писателя эмоциональность, развитие лирической «мелодии» достигаются отображением переходного времени (утро, полдень, вечер, ночь). Пейзаж строится как движение, осуществляемое изменениями освещения и красочных тонов, тонкой разработкой цветового соотношения, возникновением ощущения света и возду-

ха. В итоге, образ природы структурируется в нужном содержательном и эмоциональном аспекте.

В повести радостное пробуждение природы проявляется звонким колоритом проснувшейся степи. *Мажорная мелодия цвета* (лиловая даль, ярко-желтая полоса, рыжая трава, омытая росой и обласканная солнцем) усиливается радостным, озорным *движением света* («что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам»), *полутенью* («и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутень»), *цветосветовыми переливами* («засверкала росой» (1 глава) (С., 7, 16).

В четвертой главе рождение нового дня описывается иначе. Основной акцент делается на золотистом солнечном свете: «...уже восходило солнце <...> оно, стараясь брызнуть светом на мир, напряженно паялило свои лучи во все стороны и заливало горизонт золотом». Образ степи сопрягается с мотивом дороги. Дорога воспринимается Егорушкой, как «что-то необыкновенно широкое, размашистое, богатырское», и наводит «его на сказочные мысли», вспоминаются богатыри «вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника» (С., 7, 48). Изображение несколько теряет импрессионистичность и ассоциируется с эпическими полотнами В.М. Васнецова.

За утренним пейзажем следует ряд других. Предложение, открывающее абзац «Но прошло немного времени, роса испарилась, воздух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый июльский вид» (С., 7, 16), указывает на то, что автор старается удержать каждый новый миг освещения степи солнцем. Начинают звучать коричневый и ярко-желтый цвета: «загорелые холмы, буро-зеленые», «ярко-желтым ковром <...> тянутся полосы пшеницы», «на холме хлеб уже скошен и убран в копны», «но вот промелькнула и пшеница. Опять тянется выжженная равнина, загорелые холмы», «бурая степь» и т.д. (цвет обозначается прилагательным или через существительное).

При обрисовке степи в полдень, в зной, эмоциональной выразительности, интенсивности цветового звучания писатель добивается эффектом застывшего воздуха. В отличие от картин природы Тургенева, Толстого, чьи традиции Чехов продолжает, его пейзаж воздушен. В повести разное состояние природы передается не только модификацией цвета и освещения, но и воздухом: «воздух сделался душнее, жарче, неподвижнее», «воздух все больше застыл от зноя и тишины», «воздух покорно застыл» (С., 7, 24, 28, 30).

В мистический миг угасания дня («садились солнце») многокрасочная палитра фокусируется в главном, красном, цвете спектра: «зажглась вечерняя заря». «Потом она угасла»

и «даль засветилась золотом», «ангелы-хранители, застилая горизонт своими золотистыми крыльями, располагались на ночлег». Наречие «мало-помалу» показывает постепенное исчезновение света: «мало-помалу темнело небо и опускалась на землю мгла». Затем вступают в свои права звезды: «засветились одна за другой звезды» (С., 7, 65).

В четвертой и седьмой главах изображается лунная ночь. Можно напомнить, что русские художники часто рисовали ночные пейзажи. Чеховские современники знали картины Куинджи: «Украинскую ночь» (1876), «Лунную ночь на Днепре» (1880). Пережили сенсационный успех последней, вызванный фосфорическим мерцанием лунного света. Чеховская степь при луне предвосхищает такие полотна Левитана, как «Лунная ночь. Большая дорога» (1897), «Лунная ночь. Деревня» (1897), «Сумерки. Луна» (1899), «Стога. Сумерки» (1899) и др.

Приближение ночи, появление ночного светила предвещает багровое зарево: «все небо над горизонтом было залито багровым заревом, и трудно было понять, был ли то где-нибудь пожар или же собиралась восходить луна». Вечерняя мгла наступает. Краски исчезают. Причастие «затушеванная» содержит идею постепенного исчезновения цвета: «нежная лиловая окраска» дали, «затушеванная вечерней мглой, пропала».

Преобладания света обуславливает контурное восприятие предметов: «Подозрительные фигуры, похожие на монахов, на светлом фоне почти кажутся чернее и смотрят угрюмее» (С., 7, 45).

Восходит луна и обозначается новый миг бытия: «ночь становится бледной», мгла исчезает, воздух делается прозрачным, небо – бледно-зеленым. Чехов использует возможности светотеневой живописи. Если в начале дня степь сбрасывала с себя «утреннюю полутьму», то ночью «широкие тени ходят по равнине, как облака по небу» (С., 7, 45, 46). «Туманные, причудливые образы», «бледно-зеленое небо», «неподвижный воздух» – все это подчеркивает «лунную» гамму ночного пейзажа.

Живописный строй пейзажа резко изменяется при изображении степи в грозу. По экспрессивности, эмоционально-смысловому накалу воспроизведение грозы выходит за рамки поэтики импрессионизма. Подобному описанию состояния природы и человека трудно найти аналог в отечественном и зарубежном изобразительном искусстве. Отдаленные ассоциации могут возникнуть с основными чертами стиля Ван Гога, в частности, с его «Звездной ночью» (1889) и с картиной Мунка «Крик» (1893).

Драматизм достигается приемом одушевления природы: «Луна взошла сильно багровая и хмурая, точно больная;

звезды тоже хмурились. Природа как будто что-то предчувствовала и томилась». Природа и человек представляют единое целое. Луна больна и Пантелей жалуется на больные ноги, Вася – на ломоту в челюсти. Звезды хмурятся и Дымова раздражает молчание Емельяна. Природа становится агрессивнее и агрессивнее: «даль заметно почернела», «страшная туча надвигалась <...> сплошной массой», чаще и чаще сверкают молнии. – Люди делаются злобнее и злобнее.

Надвигается гроза. – Герои повести высказывают самые сокровенные мысли, произносят самые жгучие слова, совершают самые отчаянные поступки. Перед грозой Егорушку называют Егорием. Созерцательность мальчика сменяется активным вмешательством в события, горячим стремлением защитить слабого Емельяна, наказать обидчика Дымова. Оглушительнее раздаются раскаты грома: «Загремел сердито гром, покатился по небу справа налево, потом назад и замер около передних подвод»; «Тррах! тах, тах! тах!» – явственно отчеканивал гром». – Отчаяннее звучит крик Дымова: «Скучно мне!»

При обрисовке грозы активно используется свет. Степь видется гигантским черным пятном, из темноты высвечиваются лица, предметы. Прожектором служит молния. В данном эпизоде все значительное сопровождается молнией. Дымов произносит: «Жизнь наша пропадающая, лютая!» В этот мо-

мент «Направо сверкнула молния и, точно отразившись в зеркале, она тотчас же сверкнула вдали». Напряженность ситуации увеличивается взаимодействием цвета, света и звука: «Чернота на небе раскрыла рот и дыхнула белым огнем; тотчас же опять загредел гром; едва он умолк, как молния блеснула...». Все это порождает ощущение надвигающегося катаклизма (С., 7, 81 – 87).

Чехов и Моне объединяют полотна своих серий не только одним объектом, не только некоторыми его компонентами, но и локальными лейтмотивными цветовыми пятнами разной интенсивности. С этой целью в «Стогах» применяются фиолетовый, сиреневый, голубой, желтый, золотистый цвета.

В «Степи» – лиловый («возвышенность, которая <...> исчезает в лиловой дали», «загорелые холмы <...> вдали лиловые» и т.д.), красный разных оттенков (красная, кумачовая рубаха Егорушки, багровое зарево, красное пятно от костра, багровая луна и т.д.), зеленый (зеленая одежда тополя, зеленая осока и т.д.), черный (грачи, черная собака, черная туча). Функциональная значимость цветовых пятен – слить пейзажные зарисовки в монолитную картину природы, что придает серии философское звучание.

Некоторые критики упрекали чеховскую «Степь» и полотна Моне в смысловой недогрузке. Время показало, что они ошибались.

Поэт Малларме, посмотрев серию «Стога», написал Клоду Моне: «Я так ослеплен вашими "Стогами", что ловлю себя на мысли о том, что с нынешнего дня я смотрю на природу только через вашу живопись» [Цит. по: Патен 2003: 109].

А.Н. Плещеев, прочитав повесть «Степь», написал Антону Чехову: «Это такая прелесть, такая бездна поэзии <...> Что за бесподобные описания природы <...> Поэты, художники с поэтическим чутьем должны просто с ума сойти» (С., 7, 633).

В 1895 г. на страницах парижской газеты «La Justice» Ж. Клемансо отметил важность новаций К.Моне – создавать в сериях обобщенный образ природы: «Моне, опередивший свое время, показал нам направление, в котором следует развиваться, чтобы придать бóльшую тонкость и проникновенность нашему восприятию вселенной» [Там же: 111].

Эти слова французского ценителя искусства с полным правом относятся к русскому писателю, который своей «пейзажной живописью» в повести «Степь» распахнул окно во Вселенную.

ЧЕХОВ И ГАУПТМАН: ПОЭТИКА ДРАМЫ

«...Гауптман мне нравится, и я считаю его большим драматургом», – писал А. П. Чехов 2 марта 1901 г. Н. П. Кондакову (П., 9, 213).

Немецкий писатель Гергарт Гауптман (1862-1946) также высоко ценил своего русского коллегу. В 1906 г., во время гастролей Московского Художественного театра в Германии Гауптман часто бывал на спектаклях МХТ. К. С. Станиславский вспоминал: «На первом спектакле, который он смотрел (шел «Дядя Ваня»), ему пришлось впервые познакомиться с русским сценическим искусством. В антрактах, сидя в своей ложе с женой и близкими, Гауптман, несмотря на застенчивость, довольно громко высказывал свои лестные мнения о Чехове и нашем театре» [Станиславский 1936: 422].

Современники Чехова и Гауптмана постоянно ставили их имена рядом. К. С. Станиславский писал: «Гауптман напоминал нам Антона Павловича Чехова. Их роднила между собой присущая обоим скромность, застенчивость и лаконичность» [Станиславский 1936: 422]. В. Э. Мейерхольд сообщал Чехову: «Предложение же послать телеграммы Вам и Гауптману было принято не только единодушно, но и неистово» [Мейерхольд 1968: I, 78]. А. Л. Вишневский уверял

Антон Павловича: «Самая лучшая и справедливая статья была напечатана в немецкой газете «Moskauer Deutsche Zeitung» от 19 декабря... Несмотря на то, что рецензент истый немец и большой патриот, как мне передавали, тем не менее он Вас ставит гораздо выше Гауптмана» (П., 7, 696). Речь шла об успешной премьере «Чайки» во МХАТе. Современники отмечали не только похожесть характеров, одинаковую популярность, но и общность эстетических задач русского и немецкого драматургов. Так, К. С. Станиславский считал, что «родство этих писателей было не случайным. Сила Гауптмана, как и Чехова, была в том, что его правдивые, внутренне напряженные пьесы всегда затрагивали многие из проблем, волновавших передовую русскую интеллигенцию» [Станиславский 1959: 6, 309].

Чехов и Гауптман обратились к драматургии приблизительно в одно и то же время и столкнулись с аналогичными конкретными задачами, которые нужно было решать. На рубеже веков в России и в Германии, как, впрочем, и в других европейских странах, театр переживал кризис, поскольку стал полностью коммерческим учреждением, где предпочтение отдавалось бульварным пьесам, водевилям, опереткам пошлого содержания. Гауптман тоже не мог мириться с тем, что немецкая классика была потеснена развлекательными пьесами Блюменталья и Кадельбурга, помпезными трагедиями

Вильбрандта. В этот период борьба с коммерческим театром и пошлой развлекательной драматургией вступила в новую фазу. Дело, начатое Э. Золя, Г. Ибсеном, Л. Толстым, продолжили режиссеры-новаторы в плодотворном сотрудничестве с новаторами-драматургами. В манифесте театра «Фрайе Бюне», созданного в Берлине в 1889 г., режиссер Отто Брам заявлял: «Мы открываем свободный театр для новой жизни. В центре наших стремлений должно стать искусство, новое искусство, которое изучает действительность и современность» [Цит. по: Гвоздев 1939: 216]. Сюда пришел со своими пьесами молодой Гауптман. «Сближение театра с литературой – залог счастливого будущего», – утверждал один из основателей нового театра в Москве Вл. И. Немирович-Данченко [Немирович-Данченко 1938: 75]. Для МХТа начал писать А. П. Чехов, который также был убежден, что «спасение театра – в литературных людях». Чтобы возратить театру его исконную миссию – быть барометром жизни страны, школой воспитания народа, Чехов в России, Гауптман в Германии вооружают его драматургией, насыщенной важными актуальными проблемами, сложными психологическими коллизиями, говорящей современным, понятным зрителю языком.

Письма Чехова, воспоминания о нем друзей и близких свидетельствуют о том, что драме Гауптмана «Одинокие»

Антон Павлович уделял особое внимание, хотя постоянно интересовался и другими произведениями Гауптмана, а «Вознесение Ганнеле на небо» сам хотел поставить в 1897 г. в Мелихове для земских врачей Московской губернии. Первое упоминание об «Одиноких» встречается в письме к А. С. Суворину от 19 августа 1899 г. (П., 8, 243). Чехов называет пьесу «великолепной», заявляет, что «читал ее с большим удовольствием» (П., 9, 70), что она «умна и сценична» (П., 8, 243). Театру в лице О. Л. Книппер он рекомендует: «Ваше дело – «Одинокие», это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. «Одинокие», имели бы даже неуспех» (П., 9, 132) и ему хочется знать: «Как прошли «Одинокие»?» (П., 11, 297). К. С. Станиславский вспоминает реакцию Антона Павловича на постановку этой драмы. в Севастополе: «На следующий день после «Одиноких», которые провели на него сильнейшее впечатление, он говорил: «Какая. эта чудесная пьеса!» Говорил, что театр вообще – очень важная вещь в жизни и что непременно надо писать для театра. Насколько помню, первый раз он сказал это после «Одиноких» [Станиславский 1958: 5, 342]. Аналогичную мысль высказывает Станиславский 8 февраля 1932 г. в речи, посвященной 70-летию Гауптмана: «Когда Чехов увидел «Одиноких». на сцене нашего театра, он загорелся новым желанием писать для театра и вскоре подарил нам две новые пьесы

«Три сестры» и «Вишневый сад» [Станиславский 1958: 6, 310]. Хотя здесь явно причинно-следственное преувеличение, однако, без сомнения, это произведение сыграло определенную роль в творческой биографии Чехова.

В российском чеховедении уже есть опыт сопоставительного разбора пьес Гауптмана и Чехова. М. Е. Елизарова и Т. Л. Балова проводили анализ «Одиноких» и «Иванова». В. Б. Катаев рассматривал мотив одиночества в «Трех сестрах» и «Одиноких». Ю. Ю. Власова писала о двух вариантах «одиночества» («Одинокие», «Чайка»).

Итак, оба произведения создавались в последнее десятилетие XIX в. (пьеса Гауптмана была написана в 1890 г., Чехова – в 1895 г.). В данный период в духовной жизни России и Германии при всей их самобытности было много общего. Именно в это десятилетие с особой силой столкнулись две системы театрального искусства: старый театр с его прочными традициями и новый, в формировании которого также принимали участие Чехов и Гауптман. «Новая драма» в Германии началась с «Одиноких», пьесы, по словам Чехова, «ударившей меня в нос своей новизной» (П., 8, 243). В это время сам Чехов упорно искал новые формы писания. Об этом свидетельствуют его письма к А. С. Суворину, в которых он постоянно комментировал процесс создания «Чайки». 5 мая 1895 г. – замысел «Чайки» только определился: «Я на-

пишу что-нибудь странное» (П., 6, 58). 21 октября 1895г. – пьеса уже начата: «...можете себе представить, пишу пьесу, которую кончу <...> вероятно, не раньше, как в конце ноября. Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены» (П., 6, 85). 21 ноября 1895 г. работа закончена: «Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства» (П. 6, 100). (Выделено мною. – *Г.Т.*) Если поставить эти заявления Чехова в один ряд с его высказыванием: «Драма должна выродиться совсем или принять новые, невиданные формы. Мы себе и представить не можем, чем будет театр через сто лет» [Куприн 1954: 519], то становится ясно, что с момента написания «Чайки» в творческой лаборатории драматурга сознательно формируются новые принципы создания художественной реальности. Это было сразу же замечено. Ал. П. Чехов писал брату после провала пьесы в Петербурге: «Не твоя вина, что ты ушел дальше века» (С., 13, 373).

Произведения, разрабатывающие темы одного и того же содержания – поиска и одиночества, показавшие экзистенциальные, социальные и психологические причины одиночества, имеют много общего в конструкции образа действительности. Определенную эмоционально-смысловую наполненность имеет выбор места. действия. События развиваются за городом: на даче Фокерата под Берлином и в имении Сорина.

Природа, ее гармония и красота призваны оттенить душевный разлад в душах персонажей и дисгармонию в их отношениях. Существует некоторое сходство в построении художественного пространства в пьесах. Значительную роль в его организации играет пейзаж. Дача Фокерата окружена садом, «сад этой дачи подходит к самому Мюггельскому озеру» [Гауптман 1959: 1, 119], вдали виднеются горы. Дом Сорина расположен в парке, широкая аллея ведет в глубину парка к озеру; деревья, кустарник и озеро освещаются лучами заходящего солнца. В заставочных ремарках к пьесам создается эмоциональное восприятие пейзажа. В «Одиноких» оно импульсируется противопоставлением образа сада, олицетворяющего живое, плодоносящее, но сиюминутное, и гор, застывших, мертвых, но вечных. Сад находится по одну сторону озера, горы – по другую. Возникает чувство тревоги. В «Чайке» эмоциональное ощущение пейзажа вызывается мотивом прерывания: перспектива, созданная широкой аллеей, прерывается эстрадой, занавес опущен, солнечный свет угасает. Рождается грустное настроение. В том и другом случае настроение приобретает структурную значимость, так как впоследствии определит основную тональность произведений. В обеих пьесах центральным компонентом пейзажа является озеро. Из ремарок образ озера переходит в основную структуру, становится сквозным и в результате сцепления с

другими образами-знаками постепенно приобретает символический потенциал.

В первом акте «Одиноких» фрау Фокерат, обращаясь к Анне Мар спрашивает: «... Вы видели озеро? ... Внизу в саду у нас привязаны две лодки. Но я не люблю, когда дети катаются на них. Я очень боюсь... » [Гауптман 1959: 1, 138]. Образ озера, попав в данную художественную микросистему, начинает взаимодействовать с такими ее компонентами, как черный цвет (обе женщины одеты в черное); лодка, страх приобретают особое эмоционально-смысловое качество. Появляется соблазн увидеть в поэтической семантике образов озера и лодки элементы поэтики мифа. В представлениях древних народов, в частности германцев, вода отделяла мир живых от мира мертвых, путь в царство мертвых проходил по воде, а в древнегреческой мифологии души умерших перевозил через реку Стикс лодочник Харон. В сознании древних германцев корабль играл первостепенную роль в их погребальных обрядах. Сохранились предания о конунгах, тела которых клали на корабль, поджигали его и отправляли по волнам. Примененный Гауптманом дериват корабля – лодка может иметь данный мифологический разворот и потому, что в ближайшем контексте озеро и лодка попадают в эмоционально-смысловое поле образа гроба и мотива похорон [Гауптман 1959: 1, 144]. Во втором акте микросистема озеро –

черный цвет – лодка расширяется и приобретает глубинную перспективу за счет введения новых образов аналогичного эмоционального и смыслового ряда: букет пестрых осенних листьев, холод, белый цвет, иней. «Фрейлейн Анна Мар показывается у дверей веранды с корзинкой винограда. Она ...прикрывает ладонью глаза и смотрит вдаль, на озеро. ...На ней черное утреннее платье, ...черный кружевной платок покрывает голову и шею. Она прижимает к груди букет пестрых осенних листьев» [Гауптман 1959: 1, 147]. На вопрос фрау Фокерат: «Не легко вы одеты?» девушка отвечает: «...Я привыкла к холоду. ... Колышки на озере, к которым привязывают лодки, были _ совсем белыми от инея сегодня утром» [Гауптман 1959: 1, 147]. В образную систему минорной тональности и холодной цветовой гаммы вклинивается деталь с противоположным, мажорным звучанием – сладкий виноград:

Анна. Мы собираем виноград, господин Йоганнес и я.

Фрау Фокерат. Теперь самое время. (Пробует ягоды из корзины). Слаще уже не будет [Гауптман 1959: 1, 147].

Следует обратить внимание на то, что девушка с корзинкой винограда появляется «у дверей веранды», т. е. на пороге. На пороге сталкиваются две силы: язычески радостная жизнь (виноград становится ее метафорой) и смерть, символическим знаком которой всегда был черный цвет (де-

вушка одета в черное). Анна, близкая Йоганнесу по духу, пробудила в нем силу и надежду, но одновременно углубила и обострила его противоречия с родными и женой, заставила острее почувствовать пошлость окружающего мира, и все это толкнуло молодого человека в омут. В данной психологической ситуации такая деталь, как двери, делается фокусом пространственных и временных отношений и начинает выполнять функцию хронотопа, правда, пока только в подтексте. Двери, «порог – хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Бахтин 1975: 397]. Во внешнем действии эстетическая роль и содержательный потенциал этой детали выявляются лишь в четвертом акте. Йоганнес, входя, т. е. на пороге, говорит о несчастье, которое случилось на озере: «Должно быть, что-то случилось. Полицейский взял лодку. (Входит). Опять, наверно, какое-нибудь несчастье ... », «Здесь часто что-нибудь случается. На озере много опасных мест» [Гауптман 1959: 1, 194]. Впервые в реплике Йоганнеса, персонажа, чья сюжетная линия завершится самоубийством, в открытом тексте устанавливается соотношение образов озера и лодки с мотивом несчастья. Так осуществляется перевод сигнала из внутренней художественной структуры во внешнюю. Однако подтекстовая сигнальная система, созданная в самом начале действия, не только не разрушается, а расширяется за счет сцепления с новыми образами-знаками, в частности с

образом Луны. На первый взгляд, образ Луны вводится в относительно спокойное эмоциональное поле и выполняет функцию обыденной реалии. Тем не менее эмоционально-смысловая структура финала пьесы организуется так, что в ней, с одной стороны, фокусируются все основные линии сюжетного и тематического развития, с другой – до предела интенсифицируется эмоциональное напряжение. Происходит объяснение Йоганнеса с родителями: срывается прежний флер родственной близости, разрываются узы крови, уничтожается былая возможность компромисса, сжигаются все мосты; обнажаются полное непонимание друг друга, разные взгляды на жизнь, на роль религии, на отношения между людьми. Доведенный до отчаяния Йоганнес бросает в лицо родителям: «Вы сломили мою душу!», «Ваша любовь меня исковеркала» [Гауптман 1959: 1, 211], называет своих прежних учителей и духовных воспитателей обществом баранов, «которые высушивали мой мозг» [Гауптман 1959: 1, 211]. Семейная сцена приобретает большой смысл и обобщение: сталкиваются две жизненные системы, разные мировоззрения, и религия в облики родительской заботы, благочестия и порядочности напористо наступает на свободомыслие и любовь. Йоганнес не выдерживает. Отъезд Анны выбивает у него почву из-под ног. У него остаются «только горькая досада и отвращение к жизни», для него «все обесценено, развенча-

но и забрызгано грязью». Он умоляет девушку: «Я иду ко дну... во мне все рушится, дайте мне опору, фрейлейн» [Гауптман 1959: 1, 213]. Трагический конец приближается. Однако между напряженными сценами объяснения и гибели Йоганнеса автор помещает относительно спокойный диалог его родителей. Они убеждены, что буря прошла, что их «мальчику нужен покой», они решают не мешать ему. Именно в этом диалоге, проведенном *riano*, в микросистему озеро – лодка (весла) вторгается образ Луны, предвестницы несчастья [Гауптман 1959: 1, 216]. Беда, о которой был дан сигнал в начале пьесы, случилась: Йоганнес бросается в омут. Следует обратить внимание на взаимосвязь озера – компонента художественного пространства со сценическим местом действия: «В течение всех пяти действий декорации не меняются. Это просторная, напоминающая залу комната, служащая гостиной и в то же время столовой, обставленная по буржуазному, солидно» [Гауптман 1959: 1, 119]. Внешнее благополучие семьи – только видимость, за ним кроется непонимание близких, разлад, а «разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье», – писал А. П. Чехов Вс. Э. Мейерхольду, комментируя образ Йоганнеса Фокерата (П., 8,275).

В поэтической системе «Чайки» образ озера также занимает значительное место и выполняет функцию знака. Как

и в «Одиноких», он первоначально появляется в заставочной ремарке, затем переходит в основную структуру пьесы и в каждом новом контексте вместе с другими элементами образует художественную микросистему. Его семантика выявляется в реплике Треплева: «Открывается вид прямо на озеро и на горизонт» (С., 13, 7) с помощью сравнения «рисуночных линий»: «замкнутой кривой» – озеро и «разомкнутой горизонтальной линии» – горизонт. Замкнутое пространство противопоставляется беспредельным далям. У озера чувствуют себя уютно Аркадина и Тригорин. Нужно отметить, что определенные тенденции в целостном космосе европейской культуры побуждают Чехова, как и Гауптмана, аналогично формировать сигнал трагической развязки судьбы Треплева, художника и человека: уже в начале пьесы образ озера попадает в эмоционально-смысловой ряд таких элементов, как черный и белый цвет, страх, холод, пустота, луна и смерть (С., 13, 13). Вводится тема смерти. Обывательская жизнь разобщает людей; жить в одиночестве человек не может, одиночество приводит к смерти.

Эмоциональная структура обеих драм создается в некоторой степени взаимодействия освещения (компонента живописного письма) с поэтикой музыкальных произведений, звучащих в пьесах. Жизнь в доме Фокератов протекает размеренно и тускло. Сонливость, отсутствие динамики дейст-

вия и чувств передает колыбельная песня «Спи, моя радость, усни», которая звучит в начале и конце первого акта и служит своеобразной архитектурной рамкой. Дряблость и пассивность выражаются вялым, малоподвижным ритмом хора, исполняемого во время крестин. Серость существования воссоздается тем, что в первом акте нет прямого указания на освещение. Это самый тусклый акт. События второго акта развиваются в «великолепное осеннее утро» [Гауптман 1959: 1, 141]. Однако эмоциональная атмосфера действия неоднородна и душевное состояние персонажей неодинаково. «...Солнышко уже основательно пригревает» [Гауптман 1959: 1, 152], замечает Йоганнес и оставляет дверь открытой, чтобы тепло вошло в дом; и на душе у него тепло: уже восемь дней гостит у них Анна, наконец-то сбылась его мечта и появился человек, который интересуется его работой, его идеями.

Действие третьего акта начинается утром, около десяти часов. Однако еще горит лампа. На улице «неприятный туман», настолько густой, что кажется, день «и не наступит», затем «появилось солнышко», и тотчас «опять начался дождь». Сумрачно, серо, тоскливо. Эмоциональной доминантой является нервозность. Ощущение безысходности создается световыми и звуковыми компонентами художественной структуры четвертого акта. Центральная его сцена, диалог

Йоганнеса и Анны, заключается в своеобразную эмоционально-смысловую рамку, которую образует первая реплика Йоганнеса о несчастье на озере и песня. Анны «Замучен в тюремной неволе» [Гауптман 1959: 1, 194, 200]. Эмоциональным камертоном этой сцены является уменьшение света. В сумерках молодые люди грустят, в сумерках Йоганнес просит Анну спеть печальную, безутешную песенку, но девушка берет только долгий аккорд и заявляет, что ей пора уезжать, в ответ Йоганнес говорит с болью: «С этого момента я буду в десять раз более одиноким, чем прежде» [Гауптман 1959: 1, 196].

И в «Чайке» освещение наделено знаковыми функциями и в сочетании с музыкой романсов формирует эмоциональный мир пьесы. Действие начинается на закате: «Только что зашло солнце» (С., 13, 5). Переход от одной световой тональности к другой создает особую эмоциональную напряженность. Наречие «только что» в сочетании с глаголом «зашло» вызывает настроение тревоги. Мотив заката пунктирно намечает еще в ремарке тему крушения надежд и смерти, эта тема в подводном течении постепенно развивается музыкой романсов Шумана, Пригожего, Алябьева, а на поверхность действия выходит только в финале пьесы. Эмоциональность действия первого акта возрастает по мере уменьшения света. Сначала меркнет солнечный свет, потом краснеет небо, начинает всходить

луна, луна поднимается над горизонтом – страсти накаляются: у Треплева нервный срыв, спектакль прерывается. Реплика Дорна: «Как все нервны! Как все нервны!» (С., 13, 20) определяет взволнованность каждого персонажа и остроту действия. Освещение играет значительную роль в развитии эмоционально-образного содержания второго акта. Солнечный свет, заливающий сценическое пространство, воссоздает радостное настроение летнего дня. Лексический ряд «сверкает солнце, полдень, цветники» рождает мажорную тональность. Однако в эмоциональное поле созданного в ремарке солнечного пейзажа вторгается грустная мелодия арии Зибеля о неразделенной любви. При взаимодействии живописи и музыки возникает эмоциональный диссонанс, под знаком которого формируется эмоционально-смысловая система второго акта, настроения, мысли, поступки персонажей. Эмоциональный контраст передаётся прежде всего ремарками, указывающими на душевное состояние: с одной стороны, «сдерживая восторг», «восторженно», с другой, «досадливо», «в отчаянии», «умоляюще». Освещение четвертого акта «Вечер... Полумрак» усиливает ощущение неуютности, вызванное «ужасной погодой», оттеняет душевный дискомфорт персонажей: глухую тоску Маши, робкую неприкаянность Медведенко, страх перед смертью Сорина, постоянное сопротивление жизненным невздам Нины, одиночество и отчаянную решимость Треплева. Кроме того, освещение создает эмоциональную модель времени и перечеркивает его логический ход. Ос-

вещение как бы замораживает действие, останавливает его на той временной точке первого акта, когда провалилась пьеса Треплева и Нина потянулась к Тригорину, т. е. замыкает его в эмоциональный круг и тем самым мотивирует трагический финал судьбы Треплева.

Своеобразие поэтики «Чайки» и «Одиноких» обусловлено в определенной степени тем, что пьесы создавались в эпоху начинающейся интеграции, когда потребностью духовной жизни было стремление создать целостную картину бытия. В литературе это проявилось в синтезе, в частности в обращении к смежным искусствам, музыки и живописи.

II

ПАРОДИЙНО-ИГРОВОЙ ДИАЛОГ: ЧЕХОВ, ТИРСО ДЕ МОЛИНА, МОЛЬЕР, ПУШКИН

«Надо жить играя», — заявляет Платон в седьмой книге серьезнейшего труда «Законы» и добавляет: «ведь люди в большей своей части — куклы» [Платон 1994: IV, 256]. Античному философу вторит Шекспир в комедии «Как вам это понравится»: «Весь мир — театр. / В нем женщины, мужчины — все актеры. / У них свои есть выходы, уходы, / И каждый не одну играет роль» [Шекспир 1959: V, 47]. В 1938 г. нидерландский историк и теоретик литературы Й. Хейзинга в работе «Homo ludens. В тени завтрашнего дня» дает обоснование места и роли игры в культуре и искусстве [См.: Хейзинга 1992].

В «Государстве», в диалоге с Сократом, Платон воспринимает творчество как игру [См.: Платон 1994: III, 398]. Хейзинга отмечает игровой характер литературы / поэзии: «Все, что есть поэзия, вырастает в игре» [Хейзинга 1992: 78].

В последнее время постоянно подчеркивается универсализм Чехова. Писатель, завершивший эпоху классики и положивший начало новому эстетическому мышлению, — «в одном лице лирик, сатирик, символист,

импрессионист, натуралист, реалист, комедиограф и трагик, поэт и философ» [Холодова 1985: 150]. Добавим: Чехов — игрец. Тяга к игре наблюдалась у Антона Павловича с детства. О его талантливых выдумках, шутливых импровизациях, детских спектаклях писали и Михаил Павлович, и Мария Павловна.

В «Безотцовщине» (1878), первой пьесе будущего новатора, осуществляется интеллектуальная игра, и в ней принимают участие автор, персонажи, читатель / зритель. Разновидностью игры является пародия: «пародия — всегда игра <...>, брызжущая весельем игра с привычными и устойчивыми понятиями» [Поляков 1978: 210].

Рассмотрим ролевое поведение Платонова, главного персонажа «Безотцовщины». Драматург с водевильной легкостью меняет амплуа своего героя. Михаил Васильевич играет роль то Татьяны, то Онегина, попадает в положение гоголевской городничихи, оказывается Обломовым. В предполагаемой постановке «Гамлета» Войницев делает его Клавдием. Венгерович младший называет Платонова господином Чацким, Грекова — Гамлетом, Анна Петровна — Дон Жуаном.

Небезынтересно напомнить, что ноттингемский «Плейхаус», знакомя англичан с юношеской пьесой Чехова, назвал ее «Дон-Жуан по-русски».

Обратим внимание на эту ипостась персонажа.

Генеральша именует Платонова Дон Жуаном: «Неужели ты так ужасен, Дон-Жуан?» (С., 11, 104), а через некоторое время, навестив Михаила Васильевича, опустившегося, после очередного подпития, с гневом произносит: «На что вы стали похожи? Глаза красные, лицо скверное... <...> Дон-Жуан и жалкий трус в одном теле» (С., 11, 131). Так в художественном мире Чехова появляется образ-перевертыш классического совратителя. Сам Платонов считает, что женщины занимают в его жизни большое место: «У людей мировые вопросы, а у меня женщина! Вся жизнь — женщина! У Цезаря — Рубикон, а у меня женщина... Пустой бабник!» (С., 11, 144-145).

Как же чеховский персонаж справляется с отведенной ему ролью «ветреного любовника»?

М.П. Громов убежден, что «Платонов был задуман как антитеза Дон Жуана. У него важна лирическая, а не трагедийная черта. Он не соблазняет женщин — просто не владеет этим древним и трудным искусством и даже не помышляет о нем, но тем не менее оставляет их безутешными» [Громов 1989: 73].

Однако, введенный в пародийное пространство пьесы герой воспринимается травестийным покорителем женских сердец. Сюжетные линии, разрабатывающие мотивы донжуанства (Платонов и женщины, Платонов и соперники, Плато-

нов и мститель за женскую честь, смерть Платонова), являются пародийными аллюзиями на соответствующие пассажи канонических произведений («Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молины, «Дон Жуан, или Каменный гость» Мольера, «Каменный гость» Пушкина). Тематический блок пьесы реализуется приемом комических сдвигов. Если у испанского драматурга Дон Хуан посягает на честь четырех прекраснейших (Изабелла, донья Анна де Ульоа, Тисбея, Аминта), то Михаил Васильевич вынужден отбиваться от четырех претендующих на него женщин (Саша, Анна Петровна, Софья Егоровна, Марья Ефимовна).

На жизненном пути Платонова, как и Дон Хуана и Дон Гуана, появляется «дона Анна» — Анна Петровна Войницева. Подобно пушкинской, она — вдова военного. Но в отличие от классических «анн» сама домогается желанного, цинично предлагает себя: «Дуралей! Бери, хватай, хапай!.. Что тебе еще? Выкури всю, как папироску, выжми, на кусочки раздоби... Будь человеком!» (С., 11, 104), угрожает: «Не взяла честью, силой возьму...» (С., 11, 80). Вульгарная лексика, повышенный тон реплик, передающих агрессивность женщины, превращает эти эпизоды в шаржированный слепок сцены, когда донья Анна с гневом прогоняет коварного искусителя: «Прочь, подлец! <...> Ты — бес лукавый» [Тирсо де Молина 1969: 321]. Также ведет себя и дона Анна в пушкин-

ской трагедии: «Подите прочь — вы человек опасный. <...> Я слушать вас боюсь. <...> мне вас любить нельзя, / Вдова должна и гробу быть верна» [Пушкин 1957: II, 392, 398].

В гротескной ситуации искушения Платонов краснеет, конфузится, остерегает, увещевает, вопрошает: «А если ты пришла пошалить мной, поразвратничать, покуролесить?.. Тогда что?.. Я не позволю играть собой!» (С., 11, 104). Напоминает, что женат. Воистину Дон Жуан «наоборот», наизнанку, то есть смеховой.

Дон Жуан обольщает чужих жен. В чеховской пьесе супруга Войницева посягает на мужа Саши. Софья Егоровна не менее бесстыдна в своем стремлении обладать мужчиной. Это подчеркивается приемом параллелизма: в ее записке повторяется недавно произнесенное генеральшей «*бери*»: «Я делаю первый шаг. <...> Иди и бери. Твоя» (С., 11, 115). Обращение Платонова с Софьей является иронической перелицовкой обхождения Дон Жуана с дамами. В ответ на признание влюбленной Михаил Васильевич восклицает: «Этого еще не доставало! Боже мой! Этого еще не доставало!» (С., 11, 116). Повторение восклицательно интонированной фразы выражает страх, растерянность персонажа и одновременно подчеркивает комизм ситуации. На свидание Платонов приходит не вовремя, не дарит «ни ласкового взгляда, ни нежного слова, ни одного слова любви» (С., 11, 121). Так создается

пародийный оттиск «сладкоречивого, дерзкого, коварного соблазнителя», для которого «“любить” — созвучно “быть”» [Тирсо де Молина 1969: 299, 286]. Это также гротескный отзвук мольеровского женолюбца: «нет ничего более сладостного, чем сломить сопротивление красавицы. У меня на этот счет честолюбие завоевателя, который летит от победы к победе и не в силах положить предел своим вожделениям» [Мольер 2005: 108].

Поведение Платонова с Грековой, нареченной Трилецкого, — сниженная аллюзия на ухаживания севильского ловеласа за невестами крестьян (Аминтой и Шарлоттой). Михаил Васильевич насмешничает, называет дурнушку красавицей, оскорбляет, «на стол пихает», хохочет, пищит. А Марья Ефимовна, плача, требует признания в любви: «Любишь? Иначе бы не делал так... Любишь?» и, все прощая, подобно генеральше и Софье, беззастенчиво предлагает себя: «Что хочешь делай со мной...» (С., 11, 69, 177).

В пьесе пародируется внешний облик Дон Жуана. Испанский гранд — щеголь: «Платье у него сверху донизу все в золоте», — изумляется Пьеро [Мольер 2005: 116]. Платонов — «неряха», «нечистот», «глаза красные», «весь измят», шляпа грязная, «запонки растерял, спит с открытой грудью, неумытый, в грязной сорочке» (С., 11, 120).

Дон Хуан Тенорье — «бич всех женщин», первый ду-

элянт в Севилье — человек действия. Поступки совершает он мгновенно, шпагой все решает быстро. Поэтому в пьесах монологи героя занимают незначительное место. У Тирсо де Молины — их четыре. У Мольера — три. У Пушкина — один. Их персонаж не размышляет, а разрабатывает план действия: «Замысел свой в исполнение / Должен тотчас привести я» [Тирсо де Молина 1969: 339]. Эти слова Дон Хуана выявляют суть его натуры.

Платонов, напротив, находится в состоянии физической и духовной статики: «всю зиму спал и шесть месяцев не видел неба» (С., 11, 19). Он произносит восемь монологов: постоянно рефлектирует, анализирует свое поведение, клеймит себя: «Смешной негодяй! Необыкновенный негодяй!...», «О несчастный, жалкий! <...> Прочь от людей, гадина!» (С., 11, 97, 147) и т.д.

Встреча соперников разрабатывается в стиле фарса и пародирует безжалостное отношение Дон Жуана к мужчинам. Платонов «ложится на диван», «увидев Войницева, закрывает глаза и слегка храпит». Оскорбленный муж «садится возле», «плачет», просит: «Отдай мне ее [Софью. — Г.Т.] назад, Платонов! Будь добр! Моя ведь она!», а когда обидчик грозит застрелиться, великодушно заявляет: «Не надо... Бог с вами!», «машет рукой и уходит». Платонов, оставшись один, «хватает себя за голову», «рыдает», «бьет себя по груди» (С.,

11, 146-147).

Драка Осипа и Платонова (3, явл. VII) — травестийное отражение гибели Дон Жуана. Конокрад, «во тьму ночей и в свет дня вселяющий грозный ужас» (С., 11, 40), пародирующий Командора, явился к Михаилу Васильевичу совершить «заказное убийство». Основные штрихи сцены-перевертыша таковы: Венгерович старший дал «четвертную», чтобы покалечить учителя; «Осип убить пришел», уж очень вреден господин Платонов — генеральшу обманывает, молодую барыню тоже; вор выносит приговор: «Не трогай того, что не для тебя положено!». Крик Платонова во время драки: «Руку! Пусти, Осип!» (С., 11, 140, 141) — сниженная реминисценция предсмертного донжуановского взывания к статуе Командора: «Не жми мне руку!» [Тирсо де Молина 1969: 371]; «Оставь меня, пусти, пусти мне руку...» [Пушкин 1957: II, 404].

Умирает чеховский «Дон Жуан» от выстрела женщины. Последние слова персонажа, обращенные к слуге Марку: «Ему три целковых! (*Падает и умирает*)» (С., 11, 179) — комический намек на сетования мольеровского Сганареля, не получившего жалования от провалившегося в преисподнюю господина: «Мое жалование, мое жалование, мое жалование!» [Мольер 2005: 162].

Автор усиливает игровое пространство образа Платонова

также тем, что заставляет персонажа воспринимать себя пародией на Дон Жуана. Оставляя четырех женщин «безутешными», Михаил Васильевич казнится: «Разгромил, придушил женщин слабых, ни в чем не повинных... Не жалко было бы, если бы я их убил как-нибудь иначе, под напором чудовищных страстей, как-нибудь *по-испански*, а то убил так... глупо как-то, *по-русски*...» (Выделено мною. – Г.Т.) (С., 11, 175).

Необходимо обратить внимание на то, что к творчеству Чехова рискованно применять понятие «эволюция». Автору «Безотцовщины» было всего 18 лет («первое достоверное сведение о пьесе содержится в письме Ал.П. Чехова от 14 октября 1878 года» (С., 11, 396)). Но уже в этом произведении «Чехов закладывает фундамент вызывающе-дерзкого новаторства своей драмы» [Сухих 2007: 56], драматургии XX столетия. «“Платонов” слишком опережал свое время», – справедливо заметил польский режиссер Р. Сливовский [Цит. по: Страницы истории русской литературы 1971: 393].

Поэтика пародии и игры, обозначенная в юношеской пьесе, в частности, при создании одной из ипостасей образа Платонова, в дальнейшем будет использоваться для воспроизведения донжуановского и антидонжуановского в персонажах чеховских рассказов и пьес. Пародийно-игровое начало станет составной частью художественного мира писателя.

В характере Иванова из одноименной комедии (редакция

1887 г.) на некоторых сюжетных линиях донжуановские черты также просматриваются в пародийной трактовке. Мольеровский герой ласковыми уговорами, обетами, вздохами и слезами, жаркими уверениями и бесконечными клятвами, бурными порывами очаровал девушку, похитил ее из монастыря, женился, но скоро охладел и тайно покинул донью Эльвиру [См.: Мольер 2005: 104].

Николай Алексеевич женился «по страстной любви и клялся любить вечно, но прошло пять лет», жена «все еще любит» его, а он не чувствует «ни любви, ни жалости». Анна Петровна ради мужа «переменила веру (ср. монастырь. — Г.Т.), бросила отца и мать, ушла от богатства», а он теперь ездит «к Лебедевым, чтобы развлечься с другими женщинами» (С., 11, 226, 233).

Дон Жуан пленяет неистовостью желаний, дерзостью, горячностью — Иванов привязывает к себе нытьем, жалобами, виноватостью, больной совестью: «Ничего я не делаю, ни о чем не думаю, я устал телом, душой и мозгом... День и ночь болит моя совесть, чувствую, что глубоко виноват», — жалуется он Саше (С., 11, 248).

Как и в первой пьесе, в любви признается представительница «слабого» пола. Откровение Саши: «Люблю я вас безумно... без вас нет смысла моей жизни, нет счастья и радости... Для меня вы все...» вызывает у Николая Алексеевича

неудержимый страх: «Не может быть!.. Не надо, не надо, Шурочка!.. Ах, не надо!..» (С., 11, 252). Кинесика («*хватая себя за голову*»), эмоция («*с ужасом*»), трехкратное повторение восклицания («*не надо*»), паузы, междометие («*ах*») — все это передает испуг, охвативший антидонжуана, придает ситуации комичность. Иванов боится нарушить свою душевную спячку, выйти из состояния лени — своеобразного панциря / футляра, защищающего от проблем и связанных с ними волнений.

В отличие от бесстрашного честолюбивого завоевателя, для которого «нет ничего более сладостного, чем сломить сопротивление красавицы» [Мольер 2005: 108], слабый, пассивный чеховский персонаж умоляет девушку совершить решительный поступок: «Видишь, я дрожу... Шурочка, ради бога, увози меня отсюда поскорее...» (С., 11, 266). Известный севильянец, стремясь к наслаждению, попирает достоинство других и при этом не испытывает угрызения совести — Иванов, изменяя, постоянно повторяет: «Боже, как я виноват!.. как виноват!..» (С., 11, 270).

Имеются и другие скрепы, соединяющие образ Дон Жуана с чеховской модификацией. Знатный кабальеро живет в долг. Безденежье угнетает Николая Алексеевича.

В заключительной сцене комедии роль мстителя за поруганную женскую честь исполняет земский врач. Львов на

свадебном пиру (ср. ужин у Тирсо де Молины и Мольера) «во всеуслышание» объявляет: «Николай Алексеевич Иванов <...> вы подлец!..» (С., 11, 291). Смертью Иванова заканчивается пьеса. Завершается игра Чехова с образом «легендарного повесы».

Упоминается Дон Жуан и в комедии «Леший» (1890). Говоря о повышенном внимании женщин к профессору Серебрякову, Войницкий произносит: «Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха» (С., 12, 130). Между тем, притязание на роль донжуанистого мужчины имеется у Федора Ивановича Орловского. Он красив, этакий бонвиван, любит жить в свое удовольствие, питает интерес к прекрасному полу. Однако его чрезмерное бахвальство: «Захотел я, чтоб барыня меня полюбила, — она и полюбит. <...> Уж если я какую намечу, то, кажется, легче ей на луну вскочить, чем от меня уйти» (С., 12, 138), напористое желание «увести» жену профессора, наглость, граничащая с глупостью, оказываются смеховой изнанкой галантности испанского прототипа. Если «озорник умелый» почти всегда — победитель сердец, то бесцеремонный чеховский повеса получает от Елены Андреевны пощечину и отпор: «Ступайте прочь» (С., 12, 170). Пьянство, невежество, мотовство завершают шаржированный портрет Дон Жуана по-русски. В конце-концов Орловский младший отказывается от донжуановских замашек и де-

ляет предложение юной хозяйственной девице.

Испанская легенда о коварном обольстителе вдохновляла многих художников (Тирсо де Молина, Мольер, Моцарт, Байрон, Соррилья, Гофман, Пушкин, Даргомыжский, А.К. Толстой, Глюк, Мюссе, Гольдони и др.). У каждого из них была своя трактовка данного «бродячего» сюжета и образа. Чехов, стремясь установить тесный контакт с читателем, выбирает модификацию, прочно вошедшую в сознание русского человека, и конструирует характер на одной, типичной черте — честолюбии покорителя женских сердец, — травестируя ее.

Итак, пародийно-игровое начало в ранних чеховских пьесах, воплощенное в «захватывающе дерзкой и комической форме», предвещает новое эстетическое мышление драматурга, позволяет ему выразить «серьезное в смешном» [Долинин 2002: 948], свидетельствует о манере письма, предвосхищающей поэтику модернистской драматургии. Чехов окажется знаковой фигурой в театре ушедшего XX столетия и наступившего XXI века.

ЧЕХОВ И ДЖОЙС О ТЕАТРЕ И ДРАМЕ

На первый взгляд, рассматривать типологические сходжения Чехова и Джойса – нонсенс. Между тем западные слависты, в частности Петер Урбан, исследуя творчество таких писателей Великобритании, как Шоу, Мортимер и ... Джойс, упоминают имя Чехова [См.: Урбан: 1997]. После издания в 1914 г. сборника «Дублинцы» многие стали сравнивать рассказы Джойса с поздней эпикой Чехова. Писатель отрицал какое-либо влияние, утверждая, что во время работы над «Дублинцами» не был знаком с чеховским творчеством. Однако он поражал своей эрудицией: знал около двадцати языков, в том числе и русский, читал Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чехова, Толстого, Короленко, Горького и др. Его письмо к брату Станиславу от 18 сентября 1905 г. посвящено в основном деятелям русской литературы: «По поводу “Исповеди” Руссо Лермонтов говорит, что эта книга имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям». О Тургеневе замечает: «С моей точки зрения, он немногим превосходит Короленко (ты читал его?) или Лермонтова. Он скучноват (пресен), а временами кажется напыщенным и неестественным. Думаю, что многие превозносят его утонченность так же, как восхищаются Горьким за его неотесанность».

Толстой, по его мнению, – «потрясающий писатель. Он не бывает ни скучным, ни глупым, ни утомительным, ни педантичным, ни напыщенным! Он на голову выше всех остальных» [Джойс 2004: 682, 683].

Касательно Чехова, Джойс так охарактеризовал ирландскому писателю Артуру Пауэру чеховскую драматургию: «В других пьесах ощущаешь надуманность и аффектированную театральность: неестественные люди совершают неестественные поступки. У Чехова все приглушенное и под сурдинку, как в жизни: бесконечные токи и противотоки пронизывают пространство, размывая и растушевывая резкие линии, столь любезные сердцу других драматургов. Чехов первым из драматургов опустил внешнее на его истинное место – ему достаточно лишь легкого прикосновения, чтобы воссоздать трагедию, комедию, образ человека и страсть» [Режим доступа: <http://www/old.russ.ru/SedneyMonas>].

В отечественном чеховедении тема «Чехов – Джойс» уже начала разрабатываться (Е. Ю. Гениева, И. В. Киселева, Ю. М. Фокина и др.). В основном выявляется сходство между «малой прозой» «Дублинцев» и чеховскими рассказами. Тем не менее, имеются и другие «скрепы», объединяющие эти две творческие индивидуальности: Чехов и Джойс были единомышленниками в вопросах театра и драмы. Хотя они пришли в литературу в разное время, ирландский театр начала XX ве-

ка находился в положении, подобном тому, в котором оказалось русское сценическое искусство последних десятилетий XIX столетия.

Будучи студентом Московского университета и сотрудничая с еженедельными журналами, молодой Чехов свое отношение к театральному искусству выражал в рецензиях, заметках о бенефисах, фельетонах и письмах.

В 1882 г. Чехову 22 года. В опубликованной в журнале «Москва» заметке «“Гамлет” на Пушкинской сцене», посвященной второму спектаклю шекспировской трагедии, он обратил внимание на застой в театре: «Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука. <...> Глупостью не освежишь театральной атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмости присмотрелись» (С., 16, 20).

В то время в драматургии задавали тон в основном предприниматели. Они хорошо знали требования к драматическому «товару» и ориентировались на невзыскательные вкусы массового зрителя, публики, способной платить немалые деньги. Театр превратился в коммерческое учреждение, поэтому репертуар состоял из развлекательных комедий, водевилей, опереток пошлого содержания, эпигонских пьес, переводов или перелицовок произведений иностранных авторов.

Из-за коммерциализации искусства распадались, не выдерживая конкуренции, многие профессиональные труппы. В цикле «Осколки московской жизни» начинающий писатель в едком фельетонном стиле рисует неприглядную картину: «пришел конец и нашему Пушкинскому театру... и какой конец! Он сдан под кафе-шантан каким-то петербургским французам. Скоро <...> француженки из Гамбурга запляшут в нем канкан <...> Артистический кружок продан с публичного торга». Популярностью пользуются иноземные увеселительные учреждения типа «Театр Буфф» или *Salon des variétés*: «Ни в одном кабаке не получишь столько удовольствий, сколько в *Salon des variétés*». Автор резюмирует: «Москвичи не симпатизируют серьезной драме» (С., 16, 42, 56, 65).

В «Осколках московской жизни» за 1884 г. Чехов продолжает иронизировать по поводу засиления иноземцев в театре: «г. Парадиз <...> хочет <...>, шорт возьми, покупать на собственные деньги тот самый Руссише Театер, в котором так бесчеловечно не повезло бывшему (уже!) антрепретнеру г. Коршу. Он купит – и из “Русского”, с бисмарковским бессердечием, сделает “Немецкий”. Он будет давать свои либерготтские пьесы, заест публику смешными немецкими трагедиями <...> и, верьте, останется доволен. У него будут такие сборы, каких никогда не знал Русский театр» (С., 16, 76).

Фельетонист отмечает также утрату исполнительского мастерства, поскольку на подмостках артистов-профессионалов вытеснили любители. «Лицедействуют, разумеется, скверно <...> шумят на репетициях, не учат ролей <...> В комедии они ломаются, а в драме стараются говорить грудным, замогильным голосом и без надобности рвут на себе волосы» (С., 16, 80).

Среди русских драмоделов, изготовителей театральных полуфабрикатов особенно преуспевали И. В. Шпажинский и В. А. Крылов. Термин «крыловщина» стал синонимом театральной рутины и косности. Это видно из письма А. Н. Плещеева к Чехову: «Публика наша слишком привыкла к шаблону, к крыловщине, и нового, не рутинного не любит; особенно, если это новое – тонкое» (П., 3, 380). Чехов присоединил к этой когорте Б. Маркевича: «Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых – признак писателя, не видящего дальше своего носа» (С., 16, 81). В 1888 г. в письме И. Л. Леонтьеву-Щеглову Антон Павлович отрицательно отозвался о Е. П. Карпове: «Современный театр – это мир бестолочи, карповых, тупости и пустозвонства» (П., 3, 65–66). В том же году он предлагал выход из сложившейся ситуации: «Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет» (П., 3, 56).

Джойс излагал свои суждения о театре и драме в докладах, сделанных еще в студенческие годы в Дублине, в рецензиях, дневниках, в лекциях по английской и ирландской литературе, в письмах, в частности к брату Станиславу и к издателям, а также в беседах, записанных ирландским писателем Артуром Пауэром и художником Фрэнком Бадженом.

На мировидение и эстетические взгляды будущего преобразователя системы изобразительных средств искусства оказало влияние Ирландское возрождение, возникшее на рубеже веков. Историки, писатели, художники, музыканты активно включились в процесс собирания, изучения, сохранения устного творчества, кельтских мифов и народных преданий. Интеллигенция старалась пробудить национальное самосознание, вернуть национальную самобытность культуре, попорченных многовековым угнетением их родины. В стране был создан Ирландский литературный театр. Он имел благие намерения приобщить зрителя к неиссякаемому источнику фольклора, но постепенно стал потворствовать вкусам невзыскательной публики. Это побудило Джойса написать статью «Потворство толпе» (1901). Джойсу всего 19 лет. Он, как и молодой Чехов, фиксирует внимание на состоянии театрального искусства в стране и ставит проблему взаимоотношения театра и зрителя, художника и мещанской среды. Джойс пишет: «С самого начала существования Ирландский

литературный театр отстаивал свою приверженность прогрессу, объявив войну меркантильности и вульгарности. <...> Однако после первой же вылазки пошел навстречу вкусам толпы» и «является теперь полноправной собственностью толпы, наиболее отсталой и косной в Европе» [Джойс 2004: 662]. По мнению Джойса, чрезмерный интерес к фольклорным сюжетам обескровил театр, лишил сцену злободневности: «своим уходом в царство троллей Ирландский литературный театр порывает с прогрессом и уводит искусство вспять» [Там же: 663]. Молодой критик убежден, что увлечение национальной идеей изолирует Ирландию от других стран и от европейской культуры. Он порицает руководителей театра Мартина, Мура, Йейтса за то, что они не решаются ставить пьесы Ибсена, Толстого, Гауптмана, т.е. представителей новой драмы, поднимающих в своих произведениях важные, злободневные проблемы. Кроме того, эстетическая обособленность отражается и на художественном качестве пьес: «Обращение к вершинам европейской драматургии необходимо и по чисто техническим соображениям. Нация, которая не пошла дальше мираклей в своем театральном развитии, не в состоянии предоставить художнику модель для подражания – в поисках этой модели он вынужден обращаться за границу», – считает Джойс [Там же: 663].

В студенческие годы Джойс, подобно Чехову, много внимания уделял драме. Об этом виде искусства он размышляет в докладе «Драма и жизнь», в рецензии «Новая драма Ибсена», статьях «Катилина», «Битва Бернарда Шоу с цензором», в письмах.

Доклад «Драма и жизнь» был прочитан в 1899 г. на заседании Литературно-исторического общества в Дублинском университетском колледже. Джойс понимает драму не как род литературы, отделяет ее от словесности, расширяет семантику термина, делая синонимом драматизма. Он ищет признаки драматичности в живописи, музыке, скульптуре, поскольку считает, что основное назначение истинного искусства передать вечную, не подвластную времени экзистенцию: «Под драмой <...> я понимаю взаимодействие страстей, вскрывающих истину; драма – это борьба, эволюция, вообще всякое движение, всякое развитие; драма существует прежде, чем обретает драматическую форму, вне зависимости от драматической формы» [Там же: 635]. Говоря о методе драматического искусства, будущий модернист ратует за реалистическую эстетику: «долю истинного драматизма можно отыскать даже в самом унылом и монотонном существовании. Все самое пошрое, непритязательное, самая мертвечина всего сущего может оказаться пригодной для великой драмы». Далее он считает необходимым «воспринимать жизнь такой, какой

мы ее видим, мужчин и женщин такими, какими мы встречаем их в повседневности, а не заимствовать их образы из призрачного мира сказаний» [Там же: 637].

Чехов и Джойс не только критически оценивали состояние отечественной сцены, но и создавали свою концепцию драмы. Чехов понимал, что новое мироощущение, новое восприятие мира и человека должны воплощаться в ранее не известной форме и ее поискам придавал большое значение.

«Нужны новые формы. Новые формы нужны», – заявил чеховский персонаж. Согласно воспоминаниям современников, автор «Чайки» не раз повторял эту мысль. По словам А.И. Куприна, будущее драмы Антон Павлович видел так: «Драма должна или выродиться совсем или принять новые невиданные формы» [Цит. по: Куприн 1986: 529].

Джойс полагал, что возродить современный театр и искусство в целом помогут художественные достижения Ибсена в области драматургии. К норвежскому писателю он относился «с надеждой и любовью». В марте 1901 года Джойс – студент дублинского университета поздравляет Мастера с семидесятитрехлетием и выражает свое почтение и преклонение перед художником, чье имя в Ирландии было «либо неизвестно вовсе, либо известно, но весьма смутно и приблизительно». Молодой человек заверяет: «Я всегда стремился показать Ваше истинное место в истории драмы. Я всегда го-

ворил о том, что дар возвышенный и бесстрастный является <...> Вашим главным достоинством». В данном письме Джойс указывает на особенности ибсеновской драмы: «сатиру, драматическую технику, оркестровую гармонию пьес» [Джойс 2004: 676].

Годом раньше, в 1900 г., Джойс публикует в «Двухнедельном обозрении» большую работу «Новая драма Ибсена». Это рецензия на последнюю пьесу драматурга «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

Рецензирование студентом Ибсена было проявлением юношеской дерзости, одновременно гражданской смелости и одаренности. К началу XX столетия значимость норвежского писателя в развитии европейской драматургии и театра была огромна. На фоне общего измельчания и упадка, в период господства на сцене развлекательных или натуралистических пьес его сочинения становились ориентиром на будущее. Однако в Ирландии Ибсен был персоной нон грата. Джойс приступает к анализу драмы, завершающей серию, начало которой положил «Кукольный дом» (1879) и которой автор дал подзаголовок «драматический эпилог». Следовательно, данное произведение вобрало в себя основные тенденции ибсеновской стилистической системы: символичность и реалистичность. Кроме того, это единственное сочинение в творчестве художника последних десятилетий, в котором важную роль иг-

рает проблематика искусства, а именно – вопрос о соотношении между искусством и жизнью. Искусство, отворачивающееся от жизни, делается мертвым и обречено на забвение.

Джойс исследует принцип организации художественного материала в пьесе и называет его «аналитическим методом». В драме отсутствует назидание, ничего не проповедуется. Высказываемые мысли непосредственно принадлежат персонажам и не могут приписываться самому автору. Вывод выражается не в отдельных сентенциях, а вытекает из всей логики развития действия, и его должны делать читатель и зритель. Аналитический метод позволяет «развернуть перед нами жизнь персонажей, показав ее в течение всего лишь двух дней», – замечает Джойс [Джойс 2004: 638] и продолжает: «Драма завязывается без усилия и развивается с естественной и логической последовательностью» [Там же: 645]. По мнению рецензента, фабула, интрига, событийность драматургу не нужны, к «внешнему блеску и мишуре он не прибегает» [Там же: 655]. Ему важно создать наивысшее драматическое напряжение, которое порождается весомой проблемой, острым конфликтом, гармоничной композицией, существенной деталью: «Наше внимание приковано прежде всего либо к открываемой нам автором великой истине, либо к поставленному им великому вопросу, либо к великому конфликту, почти не зависящему от конфликтующих действующих лиц и

имеющему всеобъемлющую важность, – иными словами, к драме, сведенной до ее голой сути» [Там же: 655].

Автор рецензии отдает дань безупречности ибсеновского диалога: «Ибсен довел свое искусство до такой степени совершенства, что проводит своих героев, мужчин и женщин, через различные этапы душевного кризиса при помощи всего лишь легкого диалога» [Там же: 638]. «В диалоге на вересковой лужайке вся жизнь героев обрисована несколькими уверенными мазками. С первого же обмена репликами каждая фраза раскрывает целую главу их жизненного опыта», – пишет автор рецензии [Там же: 647].

Рассматривая образ Ирены, Джойс подчеркивает мастерство Ибсена в изображении женщин: «Он поражает нас своим проникновением в психологию героинь. <...> Рядом с его живыми портретами психологические этюды Гарди или Тургенева или подробнейшие исследования Мередита не выходят за рамки поверхностной достоверности» [Там же: 657].

Новаторство критик видит также в том, «что в последних произведениях Ибсена намечается тенденция перемещения места действия из интерьера на пленэр» [Там же: 659].

«В целом пьеса “Когда мы, мертвые, пробуждаемся” относится к сильнейшим произведениям автора», – заключает Джойс [Там же: 661].

Чехов и Джойс отрицали коммерческий театр. Чехов создал новый театр. Джойс написал две пьесы: «Изгнанники» (1914) были поставлены в Германии в 1919 г. и не имели успеха; «Блестящая карьера» не сохранилась. О ней речь идет в книге воспоминаний Станислава. Джойс бросил вызов филистерству тем, что покинул Ирландию, обрек себя на добровольное, вечное изгнание. В 1922 г. в Париже он завершил роман «Улисс», в котором изображены «мир, опрокинутый в сознание, сознание, отражающее и одновременно творящее мир по своим законам» [Гениева 2004: 16–17]. С этого романа начинается новая эпическая литература.

Итак, столкновение молодых людей-студентов с косностью в самом действенном виде искусства стимулировало в дальнейшем их поиски новых форм. В результате Чехов вошел в историю мировой культуры как автор драматических произведений, над разгадкой сути которых уже более столетия бьются искусствоведы, театроведы, литературоведы.

Джойс создал «Улисса». Его роман первоначально воспринимался эпатажным, вызывал скандалы и непонимание. В настоящее время это – классика модернизма. Последователями ирландского новатора оказались известные писатели Запада – Фолкнер, Хемингуэй, Кортасар, Набоков, Мердок и многие другие.

ЧЕХОВ, ЛОРКА, АНРИ БЕРГСОН: «ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ»

В конце XIX – начале XX веков, в эпоху, на которую приходится позднее творчество А. П. Чехова, значительно меняется осмысление мира и человека.

Именно тогда стало переосмысляться физическое время. Появились темпоральные концепции Г. А. Лоренса, Г. Минковского, открытие Эйнштейном относительности времени в сфере космических масс и скоростей. Меняется методология исследования. Активно используется наиболее эффективный интегративный подход к изучению всего сущего. Философия вбирает в себя достижения психологии, онтологии, гносеологии и других наук. Усиливается внимание к внутреннему миру человека, к «интенсивности» его психической жизни, душевных процессов и, в конечном счете, приводит к субъективному восприятию времени, «чувству времени» (термин А. Бергсона).

Концепция субъективного психологического времени создается, в частности, французским философом А. Бергсоном (1859 – 1941). В работах «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889), «Материя и память» (1896), «Творческая эволюция» (1907) А. Бергсон рассматривает

«внутреннее время» человека как независимое от объективного течения времени, фундирует главный принцип своей теории, основанной на известном психологическом явлении, что в разные периоды жизни человек воспринимает время по-разному. В детстве и юности кажется, что оно течет медленно, к концу жизни неумолимо мчится. Если в момент спешки его не удержать, то в минуты ожидания оно движется вяло и т.д. Согласно Бергсону, главная характеристика субъективного времени – его целостность. Этот феномен философ называет «длительностью», непрерывным «поток состояний» и считает, что субъективное переживание времени, «ткань психологии жизни», определяет «духовное своеобразие каждого индивида», что «есть <...> непрерывная мелодия внутренней жизни, которая тянется, как неделимая, от начала до конца нашего сознательного существования» [Бергсон 1992: I, 24].

Концепция времени А. Бергсона оказала большое влияние на искусство, способствовала значительным новациям в эстетике и в практике писателей.

Темпоральные структуры во многом детерминировали своеобразие художественного мира Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, Т. Манна, В. Набокова, У. Фолкнера, Ф. Гарсиа Лорки и др. Симптоматично, что открывает этот ряд Чехов, завершивший эпоху классики и положивший начало новому эстетическому мышлению.

Имя Чехова стали соединять с именем испанского поэта и драматурга Федерико Гарсиа Лорки еще в 30-е годы, после того, как 13 декабря 1935 г. в Барселоне, в театре «Принсипаль Палас» состоялась премьера комедии Лорки «Донья Росита, девица, или Язык цветов» («Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores»).

Друг поэта, чилийский дипломат Карлос Морла Линч, отмечая успех постановки, записал в дневнике: «...настроение этой комедии значительно отличается от эмоциональной атмосферы “Кровавой свадьбы” и “Йермы”. Нет смысла сравнивать эти пьесы. <...> Иногда драмы Федерико в некоторых чертах напоминают мне сочинения Чехова в современной интерпретации» [Morla Linch 1958: 472]. 14 декабря критик Диэс Канедо, известный ценитель русской словесности, в рецензии на спектакль также упомянул Чехова в связи с лоркианской пьесой [См.: Parrot 1964: 28]. Затем Анхель дель Рио, биограф Лорки и исследователь его творчества, заметил: «Финал произведения, когда Тетя, Няня и Росита покидают дом, унося с собой всю свою жизнь, уже ставшую воспоминанием, когда ветер тихо колышет занавески и тяжесть одиночества падает на сцену, похож на финал “Вишневого сада”» [Rio 1952: 4, 152].

Возникла параллель Чехов – Лорка, «Вишневый сад» – «Донья Росита».

С тех пор не одно поколение испанских и зарубежных ученых сопоставляет эти произведения. Среди них Офелия Мачадо Бонет, Васкес Оканья, Мари Лаффранк, Веласкес Куэто, Даниэль Девото, Мигель Гарсиа-Посада и др.

Как правило, тема Чехов – Лорка рассматривается в социо-историческом ракурсе. Исследователи акцентируют внимание на том, что оба драматурга показывают, что «на неизбежном пути обновления поколений и общественного развития история сметает одновременно и хорошее. К сожалению, вишневым садам и оранжереям роз нужно сказать: “Прощай!”» [Velázquez 1986: 13].

Между тем, имеются глубинные скрепы, объединяющие «Вишневый сад» и «Донью Роситу», в том числе, чеховская и лоркианская концепции времени.

В чеховедении утвердилось мнение, что «творчество Чехова философично в своей основе» [Катаев 1979: 11]. Указывается, что писатель интересовался идеями Марка Аврелия, Спинозы, Паскаля, Спенсера. В последние десятилетия в исследовательское пространство чеховианы вводятся экзистенциальные суждения Кьеркегора (З. Мелхингер, С. Тэрухиро, С. Тихомиров, Н. Капустин, Г. Тамарли и др.), говорится о соприкосновении с философией жизни, с мыслями Шпенглера о переходе времени в пространство (Н. Разумова) и... неоднократно упоминается А. Бергсон. Фиксируется внимание на

его мнения о «жизненном порыве», о волевом начале человека, о природном «всеединстве» (Н. Разумова) и т.д.

А. Бергсон стал известным и даже популярным с конца XIX в. после на шумевших лекций, которые он читал в Париже с 1898 г. В это время Чехов находился во Франции. В Ницце он прожил осень и зиму 1897 г., март 1898 г. провел в Париже. Однако Антон Павлович ни разу не упоминает имя этого философа ни в письмах, ни в произведениях.

Допустим, что Чехов не знал Бергсона, но Аврелия Августина (354–430) он называет в пародии «Грешник из Толедо» (1881) и рассказе «Розовый чулок» (1886), а в «Черном монахе» (1893) цитирует. Кроме того, «Исповедь» епископа гиппонского была настольной книгой интеллигенции чеховской эпохи.

В литературе о Бергсоне указывается, что его концепция времени возродила очень давние философские трактовки, например, представление Августина о времени. В «Исповеди» Августин утверждал: «неправильно говорить о существовании трех времен, прошедшего, настоящего и будущего. Правильнее было бы, пожалуй, говорить так: есть три времени – настоящее прошедшего, настоящее настоящего, и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют *в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу*» (выделено мною. – Г. Т.) [Августин 1992: 170].

Допустим, что Чехов не был знаком с темпоральной теорией Августина. И это еще ни о чем не говорит. Он мог самостоятельно уменьшить приоритет коллективного линейного времени, определяющего структуру произведений реалистической системы, обуславливающего поступательное развитие сюжета, четкое оформление его этапов, ярко выраженный конфликт с обязательным разрешением и т.д. Будучи чутким художником, Антон Павлович уже на рубеже веков остро ощущал тот разрыв в связи времен, на опасность которого обратили внимание многие деятели искусства в годы Первой мировой войны и после нее.

Лорка также не упоминает Бергсона ни в письмах, ни в интервью, ни в своих лекциях. Испанский исследователь пьесы «Донья Росита» Х. Мартин Рекуэрда вспоминает: «Недавно Рафаель Альберти и Гонсало Торренте Бальестер говорили мне, что Лорка не читал Бергсона. Может быть», и добавляет: «однако влияние французского философа или реминисценции его идей чувствовались в интеллектуальной атмосфере всех стран» [Martín Recuerda 1979: 26].

Брат поэта Франсиско Гарсиа Лорка писал: «мы увлекались русскими писателями: Чеховым, конечно же, Леонидом Андреевым, Тургеневым (все мы читали его “Вешние воды”), несколько позже – Прустом (“Под сенью девушек в цвету”))» [Гарсиа Лорка Фр. 1987: 123]. Что касается Пруста, то его

часто называют бергсонианцем.

Известно, что в начале Первой мировой войны Бергсон находился с дипломатической миссией в Испании, а впоследствии выступал с лекциями в мадридской Студенческой резиденции. В главном здании этого независимого университета на Тополином холме до сих пор висит почетный список имен знаменитостей, посетивших Резиденцию: Герберт Уэллс, Альберт Эйнштейн, Мари Кюри, Поль Валери, Ле Корбюзье, Луи Арагон, Франсуа Мориак, Анри Бергсон и др. Живя в Студенческой резиденции (с 1919 по 1929 гг.), где пропагандировалось все новое, Федерико не мог не заинтересоваться популярным в Западной Европе циклом романов М. Пруста «В поисках утраченного времени», в котором философия Бергсона нашла художественное воплощение.

В чеховедении отмечается, что усиление роли времени в позднем творчестве Чехова «опирается на объективную тенденцию современного ему мышления» [Разумова 2001: 394]. Психологи стали обращаться к исследованию времени человеческого существования. В связи с тем, что наука о душевном складе человека вызывала у Чехова повышенный интерес, можно предположить, что он читал переведенную в 1899 г. на русский язык книгу французского философа и психолога М. Гюйо «Происхождение идеи времени. Мораль Эпикура и ее связь с современными учениями».

Время – тема, главный герой, компонент картины мира – «одно из величайших поэтических откровений в творчестве» Лорки. Оно играет значительную роль в организации эмоционально-смысловых структур лирических и драматических произведений поэта.

Внимание Чехова и Лорки к данной категории было вызвано их обостренным восприятием смерти. Антон Павлович тяжело переживал уход из жизни брата Николая. Собственная болезнь, вероятно, заставляла думать о близком конце. Испанцу Лорке генетически присуще трагическое чувство жизни. «И, согласно традициям испанской литературы, время у него неотделимо от смерти» [Гарсиа Лорка Фр. 1987: 280].

В «Вишневом саде» Чехов-реалист не мог отказаться от изображения объективного исторического времени. Его линейность обеспечивает поступательное развитие сюжета. Разорение Гаева, процветание Лопахина, финансовая озабоченность Пищика и т.д. – частное выражение общих закономерностей общественного процесса на рубеже веков. Но в пьесе конкретное время воплощено эскизно: дата продажи имения сведена к числу и месяцу – 22 августа; год не указан, и установить его невозможно, поскольку разорение «дворянских гнезд» активизировалось со второй половины XIX века. Фрагмент заставочной ремарки ко второму акту («Вдали ряд телеграфных столбов») (С., 13, 215) не способствует уточне-

нию, так как в России уже к 1870 г. эксплуатировалась 91 тысяча километров телеграфных линий. Можно предположить, что эта темпоральная модель не единственная в эмоционально-смысловой структуре «Вишневого сада».

Лорка в интервью барселонским журналистам от 1 января 1935 г. подчеркивал: «В пьесе (в «Донье Росите» – *Г. Т.*) затронута одна из трагедий испанской жизни – речь идет о старых девах. Пьеса начинается в девяностые годы прошлого века, продолжается в девятисотые и кончается в десятых годах нашего века» [Гарсиа Лорка 1986: II, 450]. Тем не менее, в комедии объективное время почти не воссоздается. В первом акте упоминается: «на колокольне у святого Людовика уже отзвонили тридцать раз». В начале второго действия в разговоре Дяди Роситы и Сеньора Икс говорится: «новый век будет веком материализма» и «успехи его намного превзойдут достижения века минувшего» [Гарсиа Лорка 1975: II, 281, 294].

Ироничный оттенок, придаваемый отдельным реалиям эпохи, например, модным сувенирам («перламутровый кулон в форме Эйфелевой башни, которую поддерживают два голубка, а в клюве у них – колесо индустрии»), снижает функциональную значимость исторического времени и побуждает апеллировать к другим концепциям.

Впору вспомнить дневниковую запись С. Дали: «Время немислимо без пространства» [Дали 2003: 169].

В пьесах Чехова большая роль принадлежит локусам дома и сада. У Лорки – оранжерея цветов. В «Вишневом саду» события трех актов происходят в доме. В «Донье Росите» действие от начала до конца замкнуто в доме. Согласно наблюдениям немецкого ученого, историка культуры Г. Бидерманна, по мере развития цивилизации «Дом стал символом самого человека»; что касается внутренней жизни индивида, то «Дом является важным символом в глубинной психологии» [Бидерманн 1996: 73, 74]. Исходя из бахтинского постулата о «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений» [Бахтин 1975: 234], можно предположить, что локус дома интегрирует в темпоральную структуру пьес субъективное, психологическое время.

В чеховской пьесе темпоральный фактор подчеркивается первым предложением в заставочной ремарке: «Комната, которая до сих пор называется детской» (С., 13, 215). Если учесть, что в художественном тексте, как и в музыке, исходный «аккорд» – сгусток эмоционально-смысловой энергии, то понятно, почему «категория пространства наполняется темпоральным содержанием» [Разумова 2001: 505]: детская – прошлое. Сочетанием наречия *до сих пор* и существительного *детская* прошлое воскрешается.

Испокон веков близкие собирались под родимой кровлей либо в радостную, либо в лихую годину. Чеховских персо-

нажей загнала в отчий дом надвигающаяся буря: судьбоносный вопрос, быть или не быть родовому гнезду, побуждает решительно действовать – нужно спасти имение, великолепный сад, замечательный «во всей губернии». Они же, как дети, испугавшиеся грозы, сгрудились, спрятались в детской, в комнате, изначально предназначенной для самых слабых, незащищенных и... беззаботных. Детская организует их восприятие времени, вызывает ощущение поры, ничем не омраченной, беспечной. Они и ведут себя, как дети. Раневская сквозь радостные слезы восклицает: «Детская!», «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая...». Аня «говорит весело, по-детски»: «А в Париже я на воздушном шаре летала!». Гаев развлекается, имитируя игру на бильярде. В этой комнате несколько раз звучит фраза, подчеркивающая связь с прошлым: «Ты все такая же, Варя», «Ты все такой же, Леня» (С., 13, 199, 201, 204, 208). Эмоциональное состояние персонажей также отмечается детскостью: восторженностью («О, мое детство, чистота моя!», «целует шкаф»), частыми и резкими перепадами настроения, быстрым переходом от смеха к слезам («плачет», «смеется», «сквозь слезы») и т.д.

Индивидуальное переживание времени реализуется образом сада. Необходимо напомнить, что в чеховской эпике и

драматургии сад встречается довольно часто («Драма на охоте», «Именины», «Ариадна», «Черный монах», «Дом с мезонином», «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня», «Три сестры» и т.д.) и является как местом действия, так и одним из компонентов образной системы. Однако лишь в этой пьесе он выносится в заглавие и, хотя события ни разу не происходят в саду, он становится не только «главным действующим лицом», он «нечто большее» [Стреллер 1984: 114, 115].

Без сомнения, Чехову было ведомо, что в основных мировых культурах сад – архетип идеального мира, космического порядка и гармонии. Он насажен богом. Он рай. Мифопоэтическая энергия этого образа обуславливает его многозначность. Кроме того, во все времена сад олицетворял микромир человека.

Вишневый сад не только предопределяет характеры, душевный настрой, судьбу владельцев усадьбы, но, как и детская, создает «непрерывную мелодию» их «внутренней жизни». С детства он научил их радостно встречать нарожденный день: «В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро». Научил видеть и ценить красоту: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...», обеспечивал безбедное существование (С., 13, 210, 206).

Хотя в лоркианской комедии оранжерея не становится

сценическим пространством, начальный диалог Дяди-садовода и Няни вводит в мир цветов, удивительных и редких: «Черемица, фуксии и хризантемы <...>, лилия серебристо-белая с лиловым ободком» [Гарсиа Лорка 1975: II, 280], базилики, анемоны, шалфеи, петунии и розы всех сортов. К этому разноцветью присоединяется появившаяся на сцене главная героиня в розовом платье с буфами и лентами, подчеркивающими ее сходство с розой. Идиллическую цветовую симфоньетту завершает имя девушки: *Rocima (Rosita)* образовано с помощью уменьшительного суффикса от существительного *роза (rosa)*. Цветы с запахом и пестрой палитрой красок вызывают легкое, радостное, светлое настроение и олицетворяют беззаботную жизнь вне реального времени, вдали от насущных проблем.

В пьесе постепенно выявляются различные способы моделирования субъективного времени. Один из них – совмещение временных пластов: будущее наслаивается на настоящее, настоящее проецируется на будущее, прошлое врастает в настоящее и будущее. Данный прием просматривается в выполняющей характерологическую функцию реплике Няни: «Es que todo lo quiere volando. Hoy ya quisiera que fuese *pasado mañana*. <...> Cuando *chiquita* tenía que contarle todos los días el cuento de cuando ella fuera *vieja*: “Mi Rosita ya tiene *ochenta años...*”» [García Lorca 1992: (2), 219] – «И все-то

ей сразу подай! На два дня вперед забегают. <...> Когда маленькая была, я ей всякий день говорила сказку, как она будет старушкой: “Моей Росите уже восемьдесят...”» [Гарсиа Лорка 1975: II, 281].

Романсом о «Розе изменчивой», отдельные строчки которого звучат в каждом акте в зависимости от эмоционально-содержательных полей комедии, передается «непрерывная мелодия внутренней жизни» героини. В финале пьесы в образе Юноши фокусируются все три слагаемые времени. Сын одной из давних подружек Роситы пробуждает воспоминания молодости: он подобие Жениха из прошлого; он мог быть и ее сыном; одновременно в метафорической ситуации – в пустом доме (Дядя умер, семья разорена, все продано с молотка) молодой человек воспринимается фантомом, будущим, которое не наступит.

Бергсон, создавая теорию субъективного времени, рассматривает проблему памяти, трактовка которой была заложена еще в античности, в учениях Платона, Аристотеля, Плотина и средневекового философа Августина. В конце XIX в. этот феномен активно обсуждался в психологии. Именно тогда немецкий психолог Г. Эббингаус предложил первые экспериментальные методы его исследования.

Для Августина и Бергсона память является средством воссоздания длительности. Августин в десятой книге «Испо-

веди» писал: «я вплетаю их (образы. – Г. Т.) в прошлое; из них ткань будущего; поступки, события, надежды – все это я вновь обдумываю, как настоящее» [Августин 1992: 134]. Бергсон в работе «Материя и память» замечает: «Память, практически неотделимая от восприятия, включает прошлое и настоящее, сжимает таким образом в единой интуиции множество моментов длительности» [Бергсон 1992: I, 202].

В «Вишневом саде» хозяева гибнущего имения конструируют собственное время в зависимости от своего душевного, психологического состояния. Чувствуя себя дискомфортно в настоящем, страшаясь будущего, они прячутся за воспоминания, поскольку, согласно Августину и Бергсону, память, сохраняя прежние переживания человека, его прошлое, как бы осуществляет синтез личности, препятствует ее распаду. Большую роль в организации мотива памяти, воскрешения прошлого играет в пьесе глагол *помнить*. Он вводится в текст в монологе Лопахина, затем переходит в реплики Ани, Дуняши, Фирса. Воспоминаниям предаются Раневская, Гаев, Фирс, выражая тоску по потерянному раю. Наряду с этим воспоминания вытесняют потребность «актуального действия». На это свойство человеческой психики указывает Бергсон в третьей главе своего сочинения «Материя и память»: «Мое настоящее – это то, что меня интересует, что для меня живо, то, наконец, что *побуждает меня к действию*, между тем как мое прошлое

по существу *бессильно*» (выделено мною. – Г. Т.) [Там же: I, 246] и далее уточняет: «Но если наше прошлое обычно целиком от нас скрыто, будучи вытеснено потребностями актуального действия, то оно находит в себе силы для перехода через порог сознания во всех тех случаях, когда мы *перестаем интересоваться эффективным действием* (выделено мною. – Г. Т.), чтобы так или иначе перенестись в жизнь грез» [Там же: I, 257].

В лоркианской комедии мотив памяти / воспоминания находится в сцеплении с мотивами ожидания, грез. В конце первого действия Росита узнает, что ее жених должен ненадолго уехать в Аргентину к родителям. «Там большое хозяйство, а отец уже стар». Молодой человек клянется: «всегда ты со мной, дорогая, / до самой смерти моей. <...> Вернусь к тебе» [Гарсиа Лорка 1975: II, 285, 291]. В Аргентине он тайно женится. Невеста ждет. Ждет 25 лет, надеясь, вспоминая, грезя.

В финале Росита, старая дева, обманутая и покинутая, стоя «на коленях перед Тетей», подводит итог своему печальному бытию: «Я привыкла жить не там, где живу, жить далеко, мечтая о том, что не здесь, а теперь, когда это ушло, я все кружусь и кружусь, и все пусто, и все мертво, я ищу выхода и не найду никогда, <...> я ложусь и встаю каждый день с самым ужасным чувством – чувством погибшей надежды. <...> И все-таки надежда преследует меня, она окружает меня, ку-

сает. Как умирающий волк, вонзает зубы в последний раз» [Там же: II, 321–322].

Бергсон трактует подобную ситуацию следующим образом: «Человек, который существовал бы не живя, а грезя и воображая, без сомнения, тоже постоянно имел бы перед глазами бесконечное множество деталей своей прошлой истории» [Бергсон 1992: I, 257–258].

Так и просуществовала Росита, мечтая, надеясь, вспоминая; сотворила свой мир, в котором все было сориентировано не на настоящее и не на будущее, в котором жизнь была заменена ее замедленным вариантом, созданным воображением и памятью. «Велика она, эта сила памяти, Господи, слишком велика!» – восклицает Августин [Августин 1992: 135].

Герои Чехова и Лорки, отрываясь от повседневности, уходят в воспоминания: в результате время как бы останавливается, создается иллюзия независимости человека от реальной жизни.

Следует обратить внимание на то, что Бергсон большое значение придавал искусству. Во «Введении в метафизику» (1903) он утверждал, что художники способны интуитивно воспринимать бытие и человека во всей полноте и целостности, раскрывать суть вещей ясно и выразительно. В самом деле, они могут не знать, но умеют провидеть.

Неудивительно, что Чехов и Лорка в своих произведениях

отобразили психологическое субъективное время и его дериваты – память / воспоминание, ожидание, созерцание, грезы, то есть разные темпоральные модификации человеческой жизни.

Выявленная временная категория позволила русскому и испанскому драматургам выразить глубину внутреннего мира персонажей, передать тончайшие нюансы их чувств и переживаний.

Хочется напомнить бытийную истину, которую высказал вслед за Платоном римский император и философ Марк Аврелий: «Все сплетено одно с другим, и священна эта связь, и почти ничего нет, что чуждо другому» [Федорова 1979: 148].

ЧЕХОВ И БРЕХТ: ЭПИЗАЦИЯ ДРАМЫ

«И в драме Западу придется учиться у Вас» – эти слова В. Мейерхольда из письма к Антону Павловичу от 8 мая 1904 г. [Мейерхольд 1968: 1, 85] стали пророческими. Весь XX век прошел под знаком Чехова, и по сей день его имя, как и Шекспира, продолжает быть синонимом театра. Без преувеличения можно сказать, что русский Мастер привлекает драматургов всей планеты, представителей самых разных направлений, от интимистов до абсурдистов. Обращение к чеховской драме – прежде всего поиск новых форм. Нельзя не согласиться с американской исследовательницей Л. Брюстер, утверждающей, что чеховские пьесы «открыли глаза многим западным художникам на перспективные возможности искусства». Воистину Чехов – «основоположник театральной современности».

Немецкий славист Петер Урбан в обзоре «Драматургия Чехова на немецкой сцене» называет западных писателей, которые в той или иной степени обращались к творчеству нашего классика: в Соединенных Штатах – А. Миллер, в Англии – Шоу, Мортимер, Джойс, в Италии – Пиранделло, во Франции – Жирарду, Ануй, Беккет, Ионеско, в Германии – Гауптман и др. Брехт не упоминается.

Другой германский ученый Вальтер Миттенцвай в сочинении «Эстетические позиции» отмечал, что «к великим литературным традициям Брехт относился ни слишком почтительно, ни вызывающе нигилистически» [Миттенцвай 1973: 311]. Сам реформатор театра и драмы в статье «Страх, внушаемый классическим совершенством» заявлял: «Подлинное преклонение, которое заслуживают творения классиков, требует разоблачения лицемерного, холопского, ложного преклонения перед ними» [Цит. по: Миттенцвай 1973: 93].

Между тем определенный диалог Брехта с Чеховым существует. Осенью 1945 г. уже признанный драматург и теоретик искусства пишет режиссеру Дональду Стюарту: «Довольно интересно сравнить драмы Чехова и Ибсена: Ибсен видел возможности решений противоречий внутри господствующей системы, а Чехов не видел» [Цит. по: Урбан 1997: 144]. Хотя это письмо стало достоянием общественности после смерти Брехта, после того как в 1981 г. во Франкфурте была издана переписка писателя, оно свидетельствует о том, что чеховская драматургия была известна немецкому художнику, что он интересовался ею и размышлял над ее своеобразием. Кроме того, полемизируя со Станиславским, воспринимая его систему как заблуждение, Брехт связывает «театр иллюзий» основоположника МХТа с Чеховым. В работе «Покупка меди» (другой перевод «Покупка латуни» –

1937) он отмечает: «Натуралистические спектакли выражают иллюзию, будто бы ты находишься в каком-то реальном месте. Стоит зрителям увидеть на сцене комнату, как они уже улавливают запах *вишневого сада за домом*» (Выделено мною – Г. Т.). [Цит. по: Урбан 1997: 144].

Возникает впечатление, что Брехт, отвергая аристотелевскую драму, соединяя режиссерские концепции Станиславского с драматургией Чехова, не принимает ни содержание, ни художественную систему чеховских пьес, что они ему чужды.

Брехт вошел в историю мировой культуры как создатель теории эпического театра, которую он воплотил своей драматургической и режиссерской деятельностью. Следовательно, через много веков после Аристотеля, разделившего в IV в. до н. э. в «Поэтике» литературу на три рода (эпос, лирику, драму), давшего им определение и показавшего их отличие, появился симбиоз эпоса и драмы, благодаря которому драматургия оказалась оснащенной многообразными изобразительными средствами эпических, повествовательных, жанров.

Известно, что в драме ограничен показ перенесения действия и передвижение персонажей во времени и пространстве. Внутренняя жизнь героев, их духовный мир, сознание, не говоря уже о подсознании, сфера скрытых чувств и мыслей – все, что широко открыто романисту, драматургу почти недос-

тупно. В драме нет места авторским отступлениям и комментариям. Однако, ссылаясь на теорию первобытного хорового синкретизма А.Н. Веселовского, есть смысл напомнить, что все виды искусства возникли от одного «корня», произошли из народной хоровой песни. Отсюда рудименты эпики, которые всегда давали о себе знать. Постоянно (либо стихийно, либо сознательно) делались попытки раздвинуть границы драматургических жанров. В античной трагедии (затем и в комедии) хор комментировал действие. После того, как хор потерял свой приоритет, он был заменен персонажем – Вестником: в «Медее» Еврипида Вестник рассказывает, что произошло во дворце Креонта, как погибли царь и его дочь. В эпоху Возрождения тенденция к эпизации, к расширению изобразительных возможностей драмы, выражалась обращением к зрителю актера Пролога, начинавшего пьесу (См.: «Троил и Крессида» Шекспира), либо хора (См.: «Ромео и Джульетта»), Пролога и Эпилога, произносимого одним из действующих лиц (См.: «Конец – делу венец»).

Трагедия «Ромео и Джульетта» завершается фразой Герцога: «Но нет печальней повести на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте» [Шекспир 1958: III, 130]. Существительное «повесть» – из лексикона эпики. Загадочность «Гамлета» многие исследователи объясняют тем, что все существенное в трагедии происходит за сценой и воплощается в произведе-

нии с помощью рассказов: сообщается о поединке отца Гамлета с отцом Фортинбраса, о планах младшего Фортинбраса, о борьбе принца с пиратами, о смерти Офелии и т.д. Последняя просьба героя, обращенная к Горацию: «...поведай правду обо мне / Неутоленным. <> Дыши в суровом мире, чтоб мою / Поведать повесть» [Там же: VI, 155] – подчеркивает нарративность.

Стремление обогатить драму повествовательными элементами особенно усилилось в так называемой новой драме (конец XIX – начало XX вв.). Проявлением этой тенденции у Л. Толстого, Ибсена, Гауптмана, Шоу становятся развернутые описательные ремарки. У Шоу, например, они достигают размера нескольких страниц и выходят за рамки того, что может быть сценически реализовано.

Однако в произведениях названных авторов повествовательные элементы органически не врастают в ткань текста и не образуют художественного синтеза с драматическим действием. Хотя Чехова относят иногда к новой драме, тем не менее, его творчество оказывается связующим звеном между новациями новой драмы и новаторством Брехта. Наш соотечественник стоял у истоков того, что в рельефной форме выразилось у Брехта, создавшего стройную систему изобразительных средств, обогащающих драму возможностями эпического рода. Отсюда не случайно в 1959 г. в Штуттгарте по-

является исследование немецкого слависта М. Кестинга «Эпический театр», в котором ученый, говоря о типологии европейского эпического театра, упоминает Чехова [См.: Kesting 1959].

Проблема эпичности чеховской драматургии возникла еще при жизни писателя, во время постановок его пьес. Ее инициатором был сам Антон Павлович. В ноябре 1900 г. он писал В.Ф. Комиссаржевской по поводу «Трех сестер»: «Пьеса сложная, как роман» (П., 4, 140). После публикации и премьеры этого сочинения современники заметили его отличие от «традиционной драмы» и высказали мнение, что оно представляет совершенно новое явление в литературе. В частности, Вл.И. Немирович-Данченко подчеркнул: «Фабула развертывается как в эпическом произведении» [Немирович-Данченко 1954: 206].

Особенно активно вопрос о повествовательности драматургии Чехова стал обсуждаться в 60-е годы XX столетия. В работах А.И. Роскина, А.П. Скафтымова, А.Я. Берковского указывалось на ее структурное родство с прозой, на преобладание бытового фона, стремление передать «течение жизни». В трудах Б.Н. Эйхенбаума, Г.П. Бердникова, Г.И. Соболевской обращалось внимание на «нарастание эпического потенциала» в пьесах.

Следовательно, Брехт создает особый род литературы –

эпическую драму. В пьесах Чехова нарастает эпический потенциал.

Остановимся на некоторых компонентах, объединяющих художественные системы этих писателей.

Прежде всего, оба драматурга структурируют произведения таким образом, что в них уже заложена идея установления творческого контакта с читателем и зрителем, контакта, благодаря которому авторы апеллируют к восприятию интеллектуальной или хотя бы относительно подготовленной аудитории. Чехов говорил: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя» (П., 4, 54). Брехт любил повторять: «Нельзя требовать от зрителя, чтобы он оставлял свой разум на вешалке» – перефразировка слов Станиславского: «Театр начинается с вешалки».

В пьесах возрастает количество действующих лиц, что влечет за собой увеличение сюжетных линий. В «Лешем», «Чайке», «Трех сестрах» в событиях участвуют тринадцать персонажей, в «Вишневом саде» – шестнадцать, в «Мамаше Кураж» – двадцать семь, в «Галилее» – пятьдесят четыре, т.е. почти как в романе (Ср.: в «Кукольном доме» Ибсена – девять, в «Привидениях» – пять).

Писатели по-новому организуют художественное время, приближая его по протяженности и функциональной значимости к романному. Правда, характер и структура данного

компонента в чеховских и брехтовских произведениях различны.

Чехов, согласно своей философии искусства, уделяет незначительное внимание объективному, историческому, линейному времени. Его мало интересует хронология событий. Временные рамки действия раздвигаются за счет «сцепления» (термин Л. Толстого) субъективного, психологического, времени с мотивами памяти и мечты, мотивами, оформляемыми рассказами персонажей. Таким образом, настоящее связывается с прошлым и будущим. Аркадина вспоминает: «Лет 10–15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь» (С., 13, 15, 16). Треплев рассказывает историю Нины за прошедшие два года («Чайка»). Астров говорит о том, что случилось в «Великом посту на третьей неделе». Соня «две недели» злится на мачеху. Иван Петрович «десять лет тому назад встречал» Елену Андреевну у покойной сестры («Дядя Ваня»). Отец трех сестер умер «ровно год назад», выехал с ними «из Москвы одиннадцать лет назад». Кулыгин женат на Маше семь лет. «В двенадцатом году Москва горела» («Три сестры»). Любовь Андреевна прожила за границей пять лет». Конторщик Епиходов после Святой «Дуняше предложение сделал» («Вишневый сад»). «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной», – мечтает Вершинин. «В августе бу-

дут продавать имение», – сообщает Варя.

Почти во всех чеховских пьесах субъективное, конкретно-бытовое время проецируется на суточные и календарно-годовые циклы: день, ночь, день, вечер («Дядя Ваня»), весна, зима, осень («Три сестры»), весна, лето, осень («Вишневый сад»).

Время человеческого существования высвечивает психологию персонажей, их душевное состояние, настроение. Календарно-годовыми циклами раскрывается проблема природно-антропологического единства, придающая произведениям философичность.

У Брехта, напротив, преобладает конкретно-историческое время. Трансформируя архитектуру драмы, деля ее не на акты, а на эпизоды, писатель предваряет диалоги мини-рассказами, в которых излагается содержание и указывается время происходящих событий. Пьеса «Мамаша Кураж и ее дети» состоит из 12 эпизодов. В них повествуется о двенадцати годах Тридцатилетней войны. В первом – речь идет о событиях 1624 года, в последнем – действие совершается в 1636 г. В драме «Жизнь Галилея» научный подвиг ученого, постоянные преследования католической инквизицией, его унижительное отречение показаны в пятнадцати эпизодах с 1609 по 1642 гг. Этим акцентируется социально-политический аспект изображаемого.

Видоизменяется художественное пространство. Чехов выходит из комнатных интерьеров. В «Чайке» события развиваются в парке (I акт), на площадке для крокета (II акт), в «Дяде Ване» – в саду (I акт), в «Трех сестрах» – в старом саду (IV акт), в «Вишневом саде» – в поле (II акт). Сравнительно с Тургеневым, Островским, Толстым, Ибсеном, Гауптманом и др., в чеховских пьесах большую роль играет внесценическое пространство. Персонажи часто устремляются из дома в большой мир, в «сферу самореализации, поле для социального эксперимента, объект философской рефлексии» [Собенников 1996: 144]. В «Безотцовщине» в гости к генеральше навещаются помещики, соседи Войницевых. Михаил Васильевич приезжает из Платоновки, Глаголев 2 – «прямо из Парижа». В этюде «На большой дороге» старик-странник Савва родом из Вологды, «пять разов» бывал в Москве, поклонялся святым мощам Тихона Задонского в Задонско-Богородицком монастыре в городе Задонске Воронежской губернии, направляется в Святые горы, затем пешком в «Одест», «оттеда в Ерусалим». В «Чайке» провинциальная девушка Нина Заречная устремляется в Москву вслед за знаменитым писателем, а потом судьба забрасывает ее в Елец. Дорн недавно возвратился из-за границы, побывал в Генуе и т.д. Внесценическое пространство способствует реализации внешнего перемещения, играет определенную роль в оформ-

лении внутреннего движения, обусловленного характерами персонажей, родом их занятий, профессией, социальным положением, физическим и душевным состоянием. Профессия актера-гастролера заставляет часто менять местонахождение. Аркадиной приходилось играть в Москве, Харькове, Одессе. Дорна, вероятно, болезнь заставила побывать в Италии, в Генуе. Раневская уехала в Париж, чтобы забыть смерть мужа и сына и т.д. Как справедливо заметил Б. Зингерман, в пьесах Чехова «по ходу действия сценическое пространство расширяется, открывая зрителю ближние и дальние дали» [Зингерман 1998: 90].

Касательно Брехта, в «Мамаше Кураж» Анна Фирлинг тащится со своим фургоном в обозе Финляндского полка по таким странам, как Польша, Моравия, Италия, центральная Германия. В «Галилее» события происходят в Падуе, Венеции, Флоренции, Риме, Ватикане, в итальянском пограничном городке. Это придает действию эпический масштаб.

Убеждение, что сценические произведения Чехова лишены всего того, что принято считать драматичным, может объясняться также вторжением эпического начала в драматургическую структуру, в частности, особой организацией сюжетного материала: отсутствием во внешнем действии основного элемента традиционной структуры драмы – конфликта, обеспечивающего поступательное развитие действия, приводящее

го к закрытому финалу, торжеству определенных идей, к назидательности. Событийность создается не по принципу столкновения содержательных компонентов, а их сопряжением, отсюда внешняя бездейственность, неразрешенные конфликты, открытые финалы, отсутствие дидактизма. Так, ссора Войницкого с Серебряковым не может считаться «организатором» конфликта; вытеснение Наташей сестер из отчего дома также не способствует разворачиванию событий. Часто чеховеды отмечают, что действие в чеховских пьесах развивается по кругу. «Все возвращается <...> вспять», – пишет Г.П. Бердников [Бердников 1972: 180].

Аналогичное наблюдается у Брехта. В годы Тридцатилетней войны (1618–1648), когда протестантская Уния столкнулась с католической Лигой, маркиганка Кураж, уверовав в то, что война – великая кормилица, решила, подобно сильным мира сего, разбогатеть. В конце пьесы одинокая немощная старуха, обнищавшая, потерявшая на войне детей, не утратила надежды нажить состояние. Все возвращается на круги своя. Как и у Чехова – открытый финал. Автору важно не то, чтобы Кураж в конце концов прозрела. Ему важно, «чтобы зритель все ясно видел», чтобы понял, что война и интересы простых людей несовместимы.

Драматургов сближает применение вокальной музыки. У Чехова – это куплеты из песен, романсы, арии из опер и опе-

ретт: в пьесах звучат начальные строки популярных в то время певческих сочинений. Они должны соотнести воспринимающего с музыкальным произведением в целом и затем вызвать соответствующие ассоциации и настроения. В результате такой сложной взаимосвязи двух компонентов творческого процесса полное текстовое и музыкальное содержание произведения переносится в подводное течение пьесы и создает второй, лирический, план действия, подтекст.

Первое действие «Чайки» заканчивается репликой Дорна: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! <...> Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что? (С., 13, 20). От этих слов перебрасывается эмоционально-смысловая арка к арии Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст»: «Расскажите вы ей, цветы мои...», которую тихо напевает Евгений Сергеевич во втором акте (Там же, 21). Тревожная, тоскливая нота вопросительного местоимения «что» переливается в грустную мелодию арии о неразделенной, даже невысказанной любви, что придает минорное звучание сцене, в которой переплетаются все сюжетные линии с мотивом любви (Аркадина – Тригорин, Дорн – Аркадина, Маша – Треплев, Треплев – Нина, Нина – Тригорин, Медведев – Маша, Полина Андреевна – Дорн). Все страдают. Их чувство или не признано, или отвергнуто, или не выражено. Однако глубокая печаль сосредоточена не во внешнем дейст-

вии, не на поверхности, а в подтексте – в куплетах Зибеля.

В пьесах Брехта важную роль играют хоры и сонги. Они являются собой необходимый элемент художественного целого, очуждают, комментируют действие, проливают дополнительный свет на характеры персонажей и, согласно Теодору Лютхардту, становятся «ключом к основной драматической концепции пьесы». В девятом эпизоде «Мамаши Кураж» Повар поет песню о великих людях: «Знаком вам мудрый Соломон, / Знаком его конец!» и т.д. [Брехт 1990: 211]. В данном сонге сходятся все основные мотивы драмы, сосредоточен весь ее смысл. Мудрость Соломона и Кураж имела печальные последствия. Храбрость стала причиной смерти Эйлифа, ровно как и Цезаря. Швейцеркас погиб, подобно Сократу, потому что никогда не лгал. Как и святого Мартина, немую Катрин ждет смерть от самопожертвования. Брехт убеждает: если добро губит человека, то зло не в нем, а в обстоятельствах жизни. В этом заключается сложная «диалектика художественной мысли драматурга», вытекающая из сопоставления, из взаимного комментирования сонга и сценического действия.

Итак, Чехов писал пьесы на рубеже веков, когда начиналась эпоха, доминантой которой будет интегративное начало. Русский драматург стоял у истоков нового. Брехт создает эпическую драму, когда это новое материализуется в кон-

кретные формы, ярко и рельефно выражая свою суть, и во всех сферах духовной жизни возникает потребность в целостной научно-синтетической картине мира. Подобная необходимость распространяется и на литературу, проявляясь, в частности, в художественном синтезе. В данном случае – в синтезе драмы и этике.

Прав был Я.С. Билинкис: «Не будет, наверное, преувеличением сказать, что вся история мировой драматургии делится, собственно, на два этапа – этап дочеховский и тот, что начался с Чехова» [Билинкис 1978: 82].

Несмотря на разный менталитет и темперамент, на стилистическую полярность, Чехов и Брехт создали драму нового типа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Более ста лет чеховское творчество активно интегрируется в общекультурное пространство. В настоящее время пьесы А. П. Чехова продолжают привлекать режиссеров и артистов широкого эстетического диапазона, его эпические произведения инсценируются, творческие нововведения рецептируются.

Чехов – феномен культуры.

Неиссякаемый художественный потенциал его сочинений побуждает к постижению.

В данной монографии включением в исследовательское поле рассказа «Страх» суждений С. Кьеркегора выявляется художественная модель экзистенциализма.

Сопряжение поэтического воплощения сновидений в рассказе «Спать хочется» с научными сентенциями З. Фрейда и К. Г. Юнга позволило показать чеховское «мастерство высшего порядка» (Л. Н. Толстой).

Апелляция к концепции субъективного психологического времени А. Бергсона помогла обнаружить ранее неизвестные смысловые слои в пьесах Антона Павловича.

Пародийно-игровой диалог с предшественниками вывел чеховскую манеру письма, предвосхитившую поэтику модернистской драматургии.

Обращение к стилистике французского импрессионизма в живописи подтвердила идею синтеза искусств в творческой лаборатории русского писателя.

III

ЛИТЕРАТУРА

Августин 1992 – Августин Аврелий. Исповедь // Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. М., 1992.

Бахтин 1975 – Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бергсон 1992 – Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1992. Т. 1.

Бердников 1972 – Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1972.

Бидерман 1996 – Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996.

Билинкис 1978 – Билинкис Я. С. Театр и литература: ситуация драматического диалога // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

Брехт 1990 – Брехт. Избранное. М., 1990.

Гарсия Лорка 1975 – Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. М., 1975. Т. 2.

Гарсия Лорка 1986 – Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 2.

Гарсия Лорка Фр. 1987 – Гарсия Лорка Ф<рансиско> Федерико и его мир. М., 1987.

Гауптман Г. 1959 – Гауптман Г. Пьесы. М., 1959. Т. 1.

Гениева 2004 – Гениева Е. Ю. Перечитывая Джойса // Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. Стихотворения. Изгнанники. Статьи и письма. М., 2004.

Гольденвейзер 1959 – Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., 1959.

Грабарь-Пассек 1964 – Грабарь-Пассек М.Е. Памятники поздней античной научно-художественной литературы. М., 1964.

Громов 1989 – Громов М. Книга о Чехове. М., 1989.

Дали 2003 – Дали С. Дневник одного гения. М., 2003.

Джойс 2004 – Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. Стихотворения. Изгнанники. Статьи и письма. М., 2004.

Долинин 2002 – Долинин А.С. О Чехове (Путник-созерцатель) / А.С. Долинин // А.П. Чехов : pro et contra. СПб., 2002.

Зингерман 1988 – Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.

Исаев 1993 – Исаев С.А. Предисловие // Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.

Камю 1990 – Камю А. Бунтующий человек. М., 1990.

Капустин 2003 – Капустин Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново, 2003.

Катаев 1979 – Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

- Кони 1959* – Кони А. Ф. Избр. произведения: В 2 т. М., 1959. Т. 1.
- Краснов 2002* – Краснов Пл.Н. Осенние беллетристы. П. Ан. П. Чехов // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002.
- Куприн 1986* – Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.
- Кьеркегор 1993* – Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
- Левитан 1956* – Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956.
- Лосев 1990* – Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990.
- Мейерхольд 1968* – Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1.
- Мелхингер 2001* - Мелхингер З. Исказил ли Станиславский Чехова? // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001.
- Мережковский 1893* – Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.
- Миттенцвай – 1973* - Миттенцвай Г. Эстетические позиции. М., 1973.
- Мифы народов мира 2003* – Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 2003. Т. 2.
- Мольер 2005* – Мольер Ж.Б. Комедии / Ж.Б. Мольер. М., 2005.
- Немирович-Данченко 1938* – Немирович-Данченко Вл. И. Из

прошлого. М., 1938.

Немирович-Данченко 1954 – Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. М., 1954.

Немирович-Данченко 1986 – Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.

Ницше 1997 – Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Минск, 1997.

Патен 2003 – Патен Сильви. Клод Моне. М., 2003.

Поляков 1978 – Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.

Платон 1994 – Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / Платон. М., 1994. Т. III, IV

Пушкин 1977 – Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. / А.С. Пушкин. М., 1977. Т. II.

Разумова 2001 – Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

Ревалд 1959 – Ревалд Дж. История импрессионизма. М., 1959.

Силантьева 1986 – Силантьева В.И. Повесть А.П. Чехова «Степь» и проблема импрессионизма в русской живописи конца 19 в. // Творчество А.П. Чехова (особенности художественного метода). Межвуз. сб. науч. трудов. Ростов-на-Дону, 1986.

Слизовский 1971 – Слизовский Р. Страницы истории русской литературы. М., 1971.

Собенников 1989 – Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Типологические сопоставления с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, 1989.

Собенников 1996 – Собенников А.С. Оппозиция дом – мир в художественной аксиологии А.П. Чехова и традиции русско-го романа // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996.

Спивак 2004 – Спивак Р.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» (к проблеме русского экзистенциализма) // Библия и национальная культура. Пермь, 2004.

Станиславский. 1959 – Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8т. М.,1959. Т.6.

Станиславский. 1936 – Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1936.

Степанов 2002 – Степанов А.Д. Комментарии // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002.

Степанов 2002 – Степанов А.Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002.

Стреллер 1984 – Стреллер Дж. Театр для людей. М., 1984.

Сухих 2007 – Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова / И.Н. Сухих. СПб., 2007.

Тирсо де Молина 1969 – Тирсо де Молина. Севильский озорник, или Каменный гость / Тирсо де Молина // Испанский те-

атр. М., 1969.

Тихомиров 1996 – Тихомиров С.В. А.П. Чехов и О.Л. Книппер в рассказе «Невеста» // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996.

Тресиддер 1999 – Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999.

Тэрухиро 2001 – Тэрухиро С. Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001.

Урбан 1997 – Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене // Литературное наследство: Чехов и мировая литература. М., 1997. Т. 100. Кн. 1.

Федорова 1979 – Федорова Е. В. Императорский Рим в лицах. М., 1979.

Федоров-Давыдов 1966 – Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. Биография и творчество. М., 1966.

Флоренский 1998 – Флоренский П. Имена. М., Харьков, 1998.

Флоренский 1999 – Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. М., 1999. Т. 3 (2).

Фрейд 1991 – Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. «Я» и «Оно». Тбилиси, 1991.

Фрейд 1992 – Фрейд З. Толкование сновидений. Обнинск, 1992.

Хейзинга 1992 – Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. М., 1992.

Холодова 1985 – Холодова Г. «Вишневый сад» : между прошлым и будущим. Почти фантастическая повесть о современной жизни чеховских персонажей / Г. Холодова // Театр. 1985. №1.

Чехов 1974–1982 – Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12. М., 1974–1982. Ссылки в тексте даются на это издание. После цитаты, взятой из художественного произведения, перед номером тома ставится буква С., при цитировании писем – буква П., вторая цифра означает страницу.

Шах-Азизова 1978 – Шах-Азизова Т. К. Синтетизм драматического театра // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

Шекспир 1958 – Шекспир Уил. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3, 6.

Шестов 1992 – Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия (глас вопиющего в пустыне). М., 1992.

Шестов 2002 – Шестов Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002.

Щепкина-Куперник 1986 – Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.

Щетинин 1975 – Щетинин Л.М. Русские имена. Ростов-на-Дону, 1975.

Элиаде 2001 – Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2001.

Jung 1991 – Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

Brecht 1981 – Brecht B. Brife. Frankfurt, 1981.

Brewster 1954 – Brewster D. East – West Passage // A Sludying Literary Relationship. L., 1954.

García Lorca 1992 – García Lorca F. Obras, IV. Teatro, 2. Madrid, 1992.

Guibert, Parrot 1964 – Guibert A., Parrot L. Federico García Lorca. Paris, 1964.

Kesting 1959 – Kesting M. Das epische Theater. Stuttgart, 1959.

Maurois 1960 – Maurois A. L'art de Tchékhouv // Les Lettres françaises. 1960. № 4–10.

Morla Linch 1958 – Morla Linch C. En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario intimo. 1928–1936). Madrid, 1958.

Río 1952 – Río A. del. García Lorca. Obra y vida. Buenos Aires, 1952.

Velázquez Cueto 1986 – Velázquez Cueto G. Adiós al jardín: García Lorca y Chéjov // Insula. 1986. № 476–477.

Режим доступа: <http://old.russ.ru/Sedney Monas>.